

# في النقد والادب

## الادب والأسطورة

تأليف

هيزمان نورثروب فراي

## أدب الالتزام

تأليف

ماكس أدريث

تقديم وترجمة وتعليق

د. عبد الحميد ابراهيم شبيحة



مكتبة النهضة المصرية  
٩ شارع عدلي - القاهرة





# فن النقد والأدب

## الأدب والأسطورة

تأليف

هيرمان نورثروب فراي

## أدب الالتزام

تأليف

ماكس أدريث

تقديم وترجمة وتعليق  
د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة



## افسوس

## الى أستاذي الصديق

**الدكتور / الطاهر أحمد مكي**

**وحسبى .. أن يظل أستاذا وصديقا .**

**عبد الحميد شبيحة**



## مقدمة

يحتوي هذا الكتاب على دراستين طويلتين :

**الأولى :** بعنوان ( في الأدب والأسطورة : دراسة نقدية ) ، وتشتمل على فصلين ، هما :

١ - النماذج العليا للأدب The Archetypes Of Literature

٢ - الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية

Myth, Fiction and Displacement

للقائد الكبير هيرمان نورثروب فراي Herman Northrop Frye

حيث ترتكز هذه الدراسة على معطيات الأساطير Mythology بوصفها « الذاكرة الجماعية للبشرية » - في الأعمال الأدبية والآثار الفنية التي يزخر بها تاريخ الأدب الانساني .

والأسطورة أو الميثولوجيا علم قديم يضرب بجذوره في تاريخ الفكر الانساني ، بحيث يعده الباحثون في تاريخ الانسان المصدر الأول لجميع المعارف والخبرات الانسانية . وسوف يطول بنا الحديث ويتشعب لو حاولنا التأريخ لهذا العلم ، وحسبنا ان نقول ان الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للحركة والكلمة والاشارة وتشكيل المادة ، هي جماع التفكير والتعبير عن الانسان في مراحل البدايات والقديمة .

أما تعريف الأسطورة تعريفا جامعا مانعا ، كما يقال ، فأمر لا يقطع فيه العلماء برأى حاسم :

« ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي معين في التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر . وحسبنا ان نورد هذا الوصف الذي يتسم بالشمول ، وهو أن الأسطورة تروي تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع في عصور معينة في القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة . أو بعبارة أخرى : تحكي الأسطورة



بوساطة أعمال كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة . . قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم . . وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو ضرب من السلوك الانسانى ، أو منظمة اجتماعية . . والأسطورة ، بهذا المعنى ، قصة « وجود ما » فهى تروى كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك . وهى ترتبط بالواقع فى أولياته ، وابطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا فى عصور التكوين (١) .

وتمثل الأسطورة ، بهذا المفهوم ، المرحلة الأولية لطفولة الجنس البشرى فى تعامله مع قوى الطبيعة ، كما أنها كانت تعبيرا عن خيالاته وأحلامه الأولى ، وتجسيدا لمشاعره . ولقد وجد فيها الكتاب الكلاسيكيون معينا لا ينضب من الحكايات البكر التى تميزت بالبناء الجاهز والمعمار الفريد المعد سلفا ، بل واللغة التى عبرت عن حقيقة النفس الانسانية بصدق وشاعرية وعفوية فى آن واحد .

ولم يكن لأدباء العصور المتأخرة عن العصر الكلاسيكى مثل هذا الحظ السعيد، حتى ان الفيلسوف والناقد الأدبى الألمانى فريدريش شليجل Friedrich Schlegel ( ١٧٧٢ - ١٨٢٩ ) وهو مؤسس المدرسة الرومانسية فى المانيا ، شكك - وهو بصدد الحديث عن شعراء عصره - من « أنه ليس لنا أساطير » . وكان بذلك يشير الى اعتقاده بأن شعر عصره أقل مرتبة من الشعر القديم . . حيث افتقد شعراء عصره الأساطير الحية ، والأساس المتين ، والتراث المشترك لفنهم « فلم يكن لديهم ما يتعلقون به أو يرتكنون اليه من تربة تغذيهم وسماوات تظلمهم وهواء يجدد حياتهم » (٢) .

وأخذ شليجل يستحث روح الشعر من أجل خلق أساطير لا تحتذى حذو الأساطير القديمة فى اعتمادها على عالم الطبيعة ، بل ينبغى أن تتشكل من

---

(١) د. عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبى ( المركز الثقافى الجامعى ، القاهرة ١٩٨٠ ) ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) نقلا بتصرف عن :

Hugh Dickinson : Myth On The Modern Stage.

( University of Illinois Press, 1969 ) . P . 4.



الآعماق السحيقة للطبيعة الانسانية ، ومن ثم تصبح من صنع الانسان تماما (١) .

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : لم يلجأ الأديب الحديث أو المعاصر الى التراث الأسطوري القديم ؟ ان الأسطورة تمثل بالنسبة للأديب ، ايا كان عصره ، النموذج الأول الذى يمتلئ بكل أسباب السحر ، ويزخر بجلال المشاعر الانسانية فى طفولتها البريئة ، وهى من ثم خالدة وباقية . فالأساطير :

« تتناول أعظم القضايا والمشاكل التى لا تتبدل ولا تتحول ، لأن الرجال والنساء لا يملكون لأنفسهم تبديلا ولا تحويلا . انها تتناول الحب ، والحرب . والاثم ، والطفيان ، والشجاعة ، والمصير . وكلها تتناول بطريقة أو بأخرى علاقة الانسان بتلك القوى الغيبية التى يراها تارة غير منطقية ، وتارة قاسية ، وتارة أخرى عادلة » (٢) .

اى أن الأديب فى تعامله مع الأسطورة يكشف بصورة أو بأخرى عن معتقداته فى طبيعة الانسان ومصيره ، وطبيعة العالم الذى يعيش فيه . انه يحاول أن يخلص الأسطورة القديمة من مسوحها وأصولها الدينية ، ويسقطها على ما يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع فى حماسة المحاكاة .

ولقد بدأ الأدباء فى أوروبا — وبخاصة الشعراء — فى استلهام الأساطير الاغريقية والرومانية بصورة كبيرة ، والأساطير الجرمانية والاسكندنافية والصينية والهندية والمصرية وأساطير أمريكا اللاتينية بدرجات متفاوتة ، بغية خلق صيغة أسطورية تحمل معتقداتهم وتجسد مشاعرهم . فأضحت الأسطورة لدى الشعراء :

---

(١) السابق ، ص ٥ .

(٢) Gilbert Highet : The Classical Tradition, Greek and Roman

Influence On Western Literature; ( New York, Oxford University Press, Galaxy Books, 1957 ), P. 540 .

« لغة جديدة يمكن من خلالها إعادة صياغة التعبير عن الحقائق الدينية الأساسية . وصارت الأسطورة لدى شعراء انجلترا ، والشعراء الرمزيين في ألمانيا ، بمثابة وسيلة التعبير الدينى . ولم يكن من قبيل الصدفة أن بليك وشيللى ، حين أرادا التعبير عن أشواقهما في إعادة صياغة البشرية عن طريق الحب ، لم يخترا أى منهما شخصية المسيح لتجسيد رموز المعاناة والخلص ، بل اختار الأول شخصية ألبيون Albion التى تستيقظ من نومها ، واختار الآخر شخصية بروميثيوس Prometheus المعذب فوق الصخرة » (١) .

ومهما تقدمت المجتمعات صناعيا وتقنيا ، فإن الأساطير القديمة ما تلبث أن تظهر بموضوعاتها وحيكاتها الروائية ولغتها السرديّة فى أشكال بارعة التخفى والرهافة فى الأدب موضوعا وجنسا أدبيا ولغة شاعرية ، انها :

« تعبر عن خوف الإنسان وجزعه من دورة الموت والميلاد والبعث الغامضة الماثلة فى تعاقب السنوات والفصول ، وفى ارتباطه بذلك الغموض المحير الذى يعترى مولده وطبيعته وموته . هذا فضلا عن أن التصوير الأسطوري لمثل هذه

---

Edward B. Hungerford : Shores of Darkness; (١)

( Columbia Univesity Press, New York, 1941 ) PP. 12 — 13 .

والجدير بالذكر أن « ألبيون » أسم شاعرى قديم ، ربما كان من أصول سلتيّة Celtic ، أطلق على جزر بريطانيا ، وهو يعنى « ذات اللون الأبيض » ، حيث ترى شواطئ دوفر بيضاء . وقصيدة وليم بليك ( ١٧٥٧ — ١٨٢٧ ) التى استخدم فيها هذا الرمز هى قصيدة « رؤى بنات ألبيون » Visions of The Daughtere of Albion التى كتبها عام ١٧٩٣ .

أما بروميثيوس فهو الجبار العملاق الذى سرق النار من جبل الأولمب كى يعطيها للبشر ، فعاقبته الآلهة بشد وثاقه الى صخرة . تاركة اياه للنسور تنهش كبده حتى حرره هرقل من أغلاله . وقد وظف بيرسى شيللى ( ١٧٩٢ — ١٨٢٢ ) هذه الأسطورة فى دراميته الغنائية « بروميثيوس طليقا Prometheus Unbound » ، التى نشرت عام ١٨٢٠ .



الموضوعات يكشف بجلاء عن محاولة الانسان لعمل شيء ما حيال حل تلك  
الألغاز التي تذكره دائما بعجزه ، وتتحداه في الوقت نفسه باحتمالات لا نهاية لها  
من السيطرة والتحكم في خيالاته وأفعاله « (١) .

ولقد استطاع الشاعر الأيرلندي الكبير وليم بتلرييتس William Butler  
Yeats ( ١٨٦٥ - ١٩٣٩ ) أن يصوغ واحدة من أروع الأساطير حاولها أي  
شاعر في زماننا . وهي قصيدة « حلم A Vision » التي نشرت كاملة في كتاب  
عام ١٩٢٥ . وفي هذه القصيدة يصنف ييتس الشخصية الانسانية الى ثمانية  
وعشرين نمطا . او بحسب عبارته الى « ثمانية وعشرين وجها من وجوه القمر »  
ويصور كل وجه من هذه الوجوه على أنه ترس في « الدولاب الكبير » الدوار .  
وبسبب هذه القصيدة — بصفة خاصة — اعتبر الناقد الكبير كلينث بروكس  
« ييتس » « صانع أسطورة » (٢) .

ومعطيات الأساطير في الأدب الحديث كثيرة لم تقتصر على استلهام الدلالات  
والرموز والشخصيات فيها ، بل تعدت ذلك — في نظر كثير من الباحثين ، ومنهم  
مؤلف الدراسة نورثروب فراي نفسه — الى تشكيل الأدب ذاته في أجناسه  
المختلفة . ولقد تتبع مؤلف هذه الدراسة بالتحليل النقدي معطيات الأساطير  
في بعض الأعمال الادبية . سواء في مجال الرواية أو الشعر أو المسرح ، وان  
كان جل تركيزه على الأعمال الروائية . وانتهى الى أن العمل الفني يستعين  
بأدوات الأسطورة ويلبس أقمعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل  
المتلقي له ، واننا اذا اردنا أن نصل الى استمرارية Continuity العمل الفني

---

(١) Lillian Feder : Ancient Myth in Modern Poetry, (١)

( Princeton University Press, Princeton, 1971 ), P. 11 .

(٢) انظر الدراسة القيمة للقصيدة في :

— Richard Ellman : Yeats, The Man and The Masks;  
( Oxford University Press, London, 1979 ), PP. 222 — 38 .

— Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition,  
( The University of North Carolina Press, North Carolina, 1967 ),  
PP. 173 — 202 .

في الأدب الانساني ، ينبغي أن ندرس « ثيمة Theme » هذا العمل التي تضرب بجذورها في الأسطورة الأولى .

★ ★ ★

أما الدراسة الثانية فهي :

« أدب الالتزام Littérature Engagée » للكاتب والناقد الفرنسي .  
ماكس أديرث Max Adereth .

وتتناول الدراسة مفهوم الالتزام Commitment في الأدب بصفة عامة ،  
والأدب الفرنسي بصفة خاصة . وتعرض بشيء من التفصيل آراء المعارضين  
للالتهزام والمؤيدين له ، والتحولت التي اعترت أدباء الالتزام في فرنسا بالتركيز  
على ثلاثة من أهم أدبائه في فرنسا .

وإذا كانت الدراسة الأولى تنطلق أساسا من أهمية الأسطورة في تشكيل  
الأدب موضوعا وشكلا ، فإن أدب الالتزام — في هذه الدراسة — يتخذ من قضايا  
الواقع ومشاكل الانسان منطلقا لالهام كثير من الكتابات الأدبية والأعمال  
الفنية . ولا تعارض بين الاتجاهين : فتوظيف الأسطورة قضية فنية ، على حين  
أن الالتزام اتجاه اجتماعي أو موقف من الحياة أو رأي يعتنقه الأديب ، ويوظف  
في سبيله كل معطيات الفن .

وقد تنبه جان بول سارتر — وهو من أنصار الالتزام — الى هذه  
الحقيقة ، وبخاصة في كتاباته المسرحية التي استدعى فيها الأسطورة بغية  
استقاط أدواتها وما تزخر به من مدلولات على الواقع المعاصر . ففي مسرحية  
( الذباب The Flies ) التي كتبها عام ١٩٤٣ ، يوظف سارتر أسطورة أوريسستيس  
Orestes الاغريقية ، ذلك البطل « الذي يعد النمط الأول للبطل التراجيدي في  
المسرح الاغريقي ، والذي ورد فيما لا يقل عن سبع مآس في المسرح الحديث » (١) .

---

(١) Gilbert Murray : The Classical Tradition in Poetry

( Cambridge, Harvard University Press, 1927 ), P. 206 .

وعن أوريسستيس تحكى الأسطورة الاغريقية أنه ابن أجاممنون وكليمنسترا ،  
وقد قتل أمه وعشييقها أوجسطوس اخذا بشأر أبيه الذي قتلاه .



وعلى الرغم من الظروف الخاصة التى أحاطت بتأليفها أيام الاحتلال النازى لفرنسا حيث تقنع سارتر يقناع الأسطورة من أجل خداع الرقيب ، وعلى الرغم أيضا من زعم سارتر أنه كان قد عقد عزمه على تزييف الأسطورة بالتمرد عليها فإن المسرحية ليست مقصورة على زمان محدد أو ظروف معينة ، بل هى موجهة الى الانسان فى كل وقت وزمان . كما انها كانت بالنسبة لسارتر أولى المحاولات الناجحة للوصول الى جمهور عريض ومباشر بفلسفته الوجودية الثورية .

لقد أراد سارتر — كما يحدثنا فى كلمتين له : كتب احدهما عام ١٩٤٦ ، والاخرى عام ١٩٤٣ — أن :

« يصوغ مأساة للحرية فى مقابل مأساة القدر اليونانية ، أو بعبارة اخرى أن يلخص ما تدور حوله مسرحية ( الذباب ) فى هذا السؤال : كيف يتصرف الانسان فى فعل قد اقترفه بنفسه ، وعليه وحده تقع عواقب هذا الفعل ومسؤوليته الكاملة . حتى وان كان مرتاعا من فعله ؟ .. »

فالانسان الذى تفوق على نفسه — مهما كان تحرر ضميره — لن يصبح حرا بمحض الظروف ما لم يشمل الآخرين بالحرية ، وما لم تكن عاقبة فعله ازالة الامر الواقع واثبات ما يجب ان يكون .

ويتطلب التكثيف الضرورى فى الدراما موقفا دراميا على نفس الدرجة من التكثيف . فلو كنت اخترعت بطل مسرحيتى اختراعا لباء الرعب الذى يديه حتما بالفشل ولابتلى بسوء الفهم . ومن ثم كان لجوئى الى شخصية جاهزة دراميا . ولم يكن امامى خيار « (١) » .

ان دراسة « أدب الالتزام » قد جاءت شاملة ومحيطه بأبعاد الموضوع سواء عن طريق تقسيمه المنطقى ، أو من خلال التعليقات التى زودها بها المؤلف على حين خلت الدراسة الأولى من أية تعليقات أو حواش . وفى كلتا الدراستين

---

(١) Jean - Paul Sartre : " Forgers of Myth " and " The Flies " in

Sartre On Theatre, trans. from The French by Frank Jellinek

( Quartet Books, London, 1976 ) Pp. 33 — 43 ; 187 — 8 .

كان على أن أتدخل بتوضيح ما غمض في النص أو ما ظل غامضا فيه بعد تفسير المؤلف ، والقاء الضوء على بعض الاشارات الثقافية ، أو الترجمة لشخصيات الأدباء وأعمالهم ، أو التعريف بالمذاهب الأدبية الواردة في ثنايا الدراسات .  
وفضلا عن ذلك ، صدرت كلا من الدراسات بتمهيد عن المؤلف ، وموضوع الدراسة ، والمنهج المتبع فيها سواء من جانب المؤلف أو من جانب المترجم ، مع ذكر المصادر والمراجع التي استشرت بها .

وحسبى أننى حاولت ، وعلى الله قصد السبيل

عبد الحميد ابراهيم شيعة

مدينة الهندسيز

يناير ١٩٨٩



# الباب الأول

## الأدب والأسطورة

دراسة نقدية

تأليف

هيرومان نورثروب فراي





## حول المؤلف والدراسة

هيرمان نورثروب فراي Herman Northrop Frye

مؤلف وناقد وأستاذ كندي ولد عام ١٩١٢ ، ودرس في كندا وأكسفورد ، ثم عاد للتدريس في قسم اللغة الانجليزية بجامعة فيكتوريا في تورنتو . وقد تدرج في المناصب الجامعية حتى وصل الى درجة الأستاذية ، ورأس مجلس قسم اللغة الانجليزية ، وعين رئيسا للجامعة ، ونال عدة جوائز ، وكرمه الأوساط الأدبية مرارا . اشتهر « فراي » بفهمه الجديد للأدب من حيث كونه انعكاسا لأساطير الجماعة group myths وفتح بذلك اتجاها جديدا في النقد الأدبي في القرن العشرين . وهو صاحب أحاديث اذاعية ومقالات في دوريات كثيرة ، فضلا عن مؤلفاته العديدة التي بثها آراءه النقدية ، ومن أشهر هذه المؤلفات حسب ترتيبها الزمني :

- Fearful Symmetry, A Study of William Blake ( 1947 ) .
- وفيه درس طبيعة الأساطير والرموز وبداية استخدامها وتوظيفها في الأدب .
- Anatomy of Criticism ( 1957 ) .
- A Natural Perspective, The Development of Shakespearean Comedy and Romance ( 1965 ) .
- The Stubborn Structure ( 1970 ) .

والدراسة — موضوع الترجمة — هي المقدمة الإضافية التي وضعها المؤلف في فصلين كي يمهّد بها لبحث استخدام الأساطير وتوظيفها في الابداع الأدبي الغربي شعره ونثره ، وفي أجناسه المتعددة في كتابة الموجز القيم :

- Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology ( New York, 1963 ) .

وقد جاء الفصل الأول بعنوان : النماذج العليا للأدب ، أو :

- The Archetypes of Literature .

ولا بد أن تقرب عنوان البحث للقارئ العربى بالقاء الضوء عليه . فكلمة Archetype مشتقة من الأصل اليونانى arkhe وتعنى ( اول ) ، و tupos وتعنى ( نموذج ) ، وهذا الأصل هو الذى طالما عرفه النقاد منذ أن استخدمه افلاطون فى صياغته لنظريته الشهيرة عن « المثل » ، وعرف بالمثل أو النماذج العليا . وخلاصة نظرية افلاطون أن الأشياء ان هى الا صور وأشباح لما فى عالم المثل كما سيورد ذكره فى تطبيقاتنا على الدراسة ( انظر حاشية رقم ٣ من الفصل الأول ) . وقد صارت الكلمة تدل على الأمثلة أو النماذج الأولى فى عالم البشر بما تزخر به من أساطير وأبطال وأحداث ، أو بما سماه عالم النفس السويسرى كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung ( ١٨٧٥ - ١٩٦١ ) « الذاكرة الجماعية للبشر » ، بحيث تعنى كل ما ورثته الأجيال من تجارب الأسلاف فى كل مناحى الحياة من خير وشر ، ووثام وصراع ، وحب وكره ، وحياة وموت . الخ . وتتجسد تلك المعانى فى رموز مكشفة للدلالات ، وإشارات حاوية لمعانيها جميعا ، يحملها وجدان الأمة أو الأمم جيلا بعد جيل فى شكل حادثة شهيرة أو شخصية بطولية خارقة ، أى فى شكل أسطورة تخلفت فى وجدان البشرية . ويصبح مجرد استدعاء الأسطورة ماثرا لكل تلك المعانى السالفة .

فإذا ما وظفت الأسطورة فى سياق أدبى فجرت الدلالات والرموز والمعانى التى تكمن فيها وتحيط بها ، بل يصبح مجرد استدعاء اسم شخصية معينة فى تراث أمة من الأمم مثالا على تلك المعانى والإشارات الأولى التى أحاطت بها ، كما يوحى اسم ( هرقل ) بالقوة و ( عنقبة ) بالشجاعة و « قيس بن الملوح » بالحب اليأس ، وهكذا .

والأعمال الأدبية أو الآثار الفنية التى تنطلق أساسا من تلك النماذج الأولى أو العليا ، اذا أجادت استخدامها واستخراج أجمل ما فيها ، قد يأتى عليها حين من الدهر تصير هى - من ثم - نماذج عليا فى « الذاكرة الجماعية للبشر » . ومن الأمثلة البارزة على ذلك أسطورة ( أوديب ) الخالدة التى تناولها الكتاب على مر العصور منذ عصر « سوفكليس » وحتى عصرنا . بيد أنه يبقى النموذج الأول محوطا بكل السحر والجلال فى وجدان الناس .



وليس استخدام الأسطورة لدى الفنان استعراضا لثقافته أو استعلاء منه على المتلقى بل هو على الأصح اسهام منه في تيار الثقافة العامة ، وتزويد للمتلقى بأسباب التواصل ، واضفاء للشاعرية والعذوبة على روح السياق الأدبي ، بحيث يصبح العمل الأدبي مصدرا للمعرفة ، الى جانب كونه تجربة انسانية تعانق في تحليتها مشارف الماضي والحاضر وتمس في غايتها روح الانسان .

على أن لاستخدام الأساطير تأثيرا آخر على الابداع الأدبي ، بجانب تزويد السياق أو القصة أو الشخصية بروافد جديدة ، حيث يتجاوز التأثير الى تشكيل الأدب ذاته وامتداده بقوالب جديدة أو تجديد قوالبه الموروثة . وهناك من النقاد من يرى أن للأساطير دخلا وأثرا خطيرا في فلسفة الأجناس الأدبية ، وخاصة لدى هؤلاء الذين يعتنقون المذهب النفسى والأنثروبولوجى في دراسة الأدب .

وفضلا عن ذلك نلمح أثر النماذج الأدبية العليا ، أى فى « الذاكرة الجماعية للامة » على اللغة بكل ما تحمل من الرموز وشحنات التعبير والدلالات مما يدخل فى نطاق علوم الجمال وعلوم اللغة . بل ويعنى به علماء الاجتماع والسياسة فى عصور معينة تمر بها أمة من الأمم ، اذ يتخذ الأدب من التراث وما يضمه بين جوانحه من عناصر الخلود والاستمرار قناعا لمواجهة قوى القمع والظلام ومحاكم التفتيش على حرية التعبير .

أما الفصل الثانى فجاء بعنوان :

### الأسطورة والأدب الروائى : استبدال الأدوات الفنية

— Myth, Fiction and Displacement

وفيه يتناول بالتحليل النقدى علاقة الأسطورة بالعمل الروائى ، حين يستبدل العمل الفنى بأدوات الأسطورة ويلبس أقنعتها بفية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل المتلقى له . ومن ثم كان من الضرورى أن ندرس « ثيمة » العمل الفنى من أجل أن نقف على استمراريته فى حركة التراث الأدبى الانسانى . وتكمن أهمية هذه الدراسة من كونها تأتى فى وقت بدأ معه اهتمام

الدارسين والنقاد بظاهرة توظيف التراث والأسطورة في عملية الابداع الأدبي ، بعد أن شهدت الظاهرة الحاحا من كتابنا وأدبائنا وشعرائنا وفنانينا في السنوات الأخيرة لظروف كثيرة : بعضها نابع من طبيعة النظام السياسى الذى تحكم فينا وفى مقدرات التعبير لدى الفنان ، وبعضها راجع الى عملية الاحياء والوعى بالتراث وبامكاناته الكبيرة فى اقامة جسور التواصل الثقافى بين الفنان المعاصر و « الناكرة الجماعية للأمة » وتراث الأمم الأخرى بعد أن أصبح التأثير والتأثر فى مجال الأدب والفن واقعا شائعا .

ولعل القارئ العربى على يقين من أن الكاتب انما يتحدث عن الأساطير أو الميثولوجيا كما عرفتھا الحضارة الغربية حين كان أبطالها آلهة ، وأبطالا وضعوا فى مصاف الآلهة ، وحين ارتبط قدر الانسان بقوى الطبيعة من حوله فسطر حول مظاهرها وفصولها تاريخه المقدس . وليس معنى هذا أننا قد نكون بمنأى عن ظروف نشأة الأساطير والتفسيرات المعقودة حولها ، فما أبعد هذه المقولة عن الواقع : اذ يزخر التراث العربى الجاهلى بالآثار الميثولوجية ، وما زال التراث العربى الاسلامى معينا لا ينضب من النماذج العليسا التى لا تقل بحالة بالنسبة للفنان العربى — عن نظائرها فى ميثولوجيا الغرب بالنسبة للفنان الغربى . وما زال الشرق كله — بعد — أرضا بكرًا من الأساطير تحتاج الى الكشف وشد رحال الفن والأدب اليها كى تأخذ حظها بين تراث أهل الأرض ، وتلك هى مسئولية الفنان والأديب والناقد جميعا .

ولقد يكون من منطلق التسرية عن النفس أن أثبت القارئ العزيز بعض الشكوى من الصعوبات التى وجدتها فى ترجمة هذه الدراسة ووضع الشروح والتعليقات عليها ، خاصة حين يعلم أن المؤلف لم يذكر مصدرا أو مرجعا واحدا فى الهوامش أو الحواشى ، فجاء الكتاب خلوا منها تماما ، اعتمادا منه على شهرته وعلى ثقافة من يقرؤه من النقاد والمتخصصين فى الأدب الغربى . وهنا يأتى دور المترجم ليكون أيضا مفسرا ومعلقا ومرشدا لأهل لغته وثقافته ، كيما يجعل من الترجمة عملا مفيدا لا يقل بحال عن التأليف ان لم يكن أفضل من كثير من التأليف . وسوف يلمس القارئ العزيز بنفسه آثار المجهود الذى

بذل ، والتعليقات والحواشى التى وضعت كى تأخذ بيده وتعينه على نقد الدراسة والافادة منها . فكل التعليقات والحواشى الواردة من وضعى ، وهى مسئوليتى ، سيقى مرتبة مرقمة ترقيما تصاعديا فى نهاية كل فصل حتى يسهل الاشارة اليها ، وفى نهاية الدراسة أثبت ثبت المصادر والمراجع التى رجعت اليها فى كثير أو قليل اثناء الترجمة ، لعلها هى الأخرى تكون كاشفا لبعض الغموض الذى قد يعترى القراءة أو الترجمة . ولست هنا فى مقام الزهو أو التعالى ، بل فى مقام حث القارئ على القراءة والتحرى والنقد ، وحسبى ذلك جزاء .

د . عبد الحميد ابراهيم شبيحة

استكهولم — السويد

مايو ١٩٨٦





# الفضل الأول

## النماذج العليا للأدب (١)

(١)

من الممكن تدريجيا تعلم أية معرفة ذات نظم وضوابط ، وكما تدلنا التجربة هناك تدرج أيضا في تعلم الأدب . ولعمري ان تلك الجملة الاستهلاكية توقعنا في مشكل لغوي دلالي : فعلم الفيزياء هو المعرفة المنضبطة للطبيعة ، وطالب الفيزياء يقول انه يتعلم الفيزياء وليس الطبيعة . والفن - كالطبيعة - هو موضوع دراسة مقعدة ومنظمة ، وينبغي ان نميزه من الدراسة نفسها التي هي النقد Criticism ومن ثم فان من المستحيل ان « نتعلم الأدب » : فالفرد يتعلم منه طرفا بطريقة ما ، ولكن ما ينصرف المرء الى تعلمه في الواقع هو نقد الأدب .

وشبيه بذلك ما يشعر به المرء في « تدريس الأدب » من صعوبة تأتي من استحالة حدوث ذلك : اذ ان ما يمكن ان يدرس ويعلم مباشرة هو نقد الأدب . وعلى حين لا يتوقع احد أن يسلك الأدب نفسه مسلك العلم ، فليس هناك ما يمنع أن يكون النقد - بوصفه دراسة ذات نظم وضوابط - علما Science ولو في بعض جوانبه . وربما ليس المقصود هنا « العلم الصرف » أو « العلم المحدد » ولكن هذه العبارات كانت في القرن التاسع عشر جزءا من علم الكونيات Cosmology الذي اندثر أو ليس له وجود معنا الآن . وانما يتناول النقد الفنون ، وربما صار هو فنا بذاته ، بيد أنه ليس معنى ذلك أن يتخلى عن نظمه وضوابطه ، فاذا حاولنا وصله بالعلوم فيجب ألا نحرمه من فضائل الثقافة وميزاتها .

والنقد بالتأكيد ، كما نجده في الدوريات المتخصصة والرسائل العلمية ، كل خصائص العلم : حيث تعرض الأدلة على محك العلم ، وحيث تستخدم المصادر الموثوقة السابقة استخداما علميا ، وحيث تبحث الموضوعات بحثا علميا ، وحيث تحقق النصوص تحقيقا علميا : فإعلم العروض « علمي » في مبناه ، وكذلك علم الأصوات وعلوم اللغة . ومع ذلك ، وفي غمرة دراسة هذا النوع من العلم النقدي ، يعي الدارس حركة الطرد المركزية التي تبعده شيئا فشيئا عن الأدب ، فيكتشف أن الأدب هو المحور في « العلوم الانسانية » يكتنفه التاريخ عن يمين والفلسفة عن شمال . أما منزلة النقد فهي حتى الآن منزلة القطاع الجزئي من الأدب ، ومن ثم فإن على الطالب — بغية التقسيم الذهني المنظم للموضوع — أن يعود إلى المهج الاصطلاحي لدى كل من المؤرخ في فهم الأحداث ، والفيلسوف في تحليل الأفكار .

وحتى أقرب العلوم النقدية وسطية ، مثل تحقيق النصوص ، تبدو جزءا من « خلفية » تضرب بجذورها في التاريخ أو في مجالات أخرى غير الأدب . وتشى هذه الفكرة بأن مجموعة الضوابط النقدية المساعدة يمكن أن تتصل — في فهم واع مقنن — بإطار مركزي واسع ، وهو فهم لم يتحقق بعد ، ولكنه — حين يتحقق — لا بد مانعها من تأثير حركة الطرد التي تشط بها (١) . فإذا ما تحقق هذا الإطار فإن النقد سوف يعنى بالنسبة للأدب ما تعنيه الفلسفة بالنسبة للحكمة وما يعنيه التاريخ بالنسبة للحدث .

وأكثر الميادين التي تتركز فيها جهود النقد في الوقت الحاضر ، وسوف تظل هي هي بلا شك — هي ميادين التفسير . غير أن المفسرين — على عكس الباحثين — لا يعون كثيرا أنهم محكومون بنوع ما من الانضباط العظمى : فهم منشغلون أساسا — حسبما تقول كلمات إحدى ترنيكات الانجيل — باضفاء الاشرار على الركن الذي يضمهم . فإذا ما حاولنا أن نقبض على فكرة أشمل لمعنى النقد ووظيفته ، فسوف نجد أنفسنا سائرين على مستنقعات رجراجة من التعميمات ، والأحكام الرصينة عن القيمة والقدر ، والتفسيرات التأملية والخطب الطوال المنمقة في أعمال البحث ، وغيرها من النتائج التي تلجأ إلى



الرؤية الضخمة الفخمة • ولكن هذا الجانب من الحقل النقدي ملئ بالافتراضات الزائفة ، والهراء الطنان الذي لا يحتوى على أى صدق أو أى زيف ، والذي لم يوجد الا لأن النقد — كالطبيعة — يفضل الفراغ المهدر على الفراغ الفارغ •

وربما يشي مصطلح « الافتراض الزائف » بشيء من النزعة المنطقية الايجابية لدى ، ولكنى لا يمكن أن أخلط بين الافتراض المعنوى والافتراض الواقعى ، كما لا أنصح بأن نشوش دراسة الأدب بالتفريع الثنائى الشيزوفرينى للمعنى : فى جوانبه الذاتية العاطفية وجوانبه الموضوعية الوصفية ، بل أعتقد أن على المرء أن يتجاهل هذا التفريع الثنائى للمعنى اذا أراد أن يتوصل الى معنى أدبى على الاطلاق • غاية ما أقول هو أن المبادئ التى يستطيع المرء على أساسها التمييز بين المقولة المعنوية والمقولة التى تخلق من المعنى ، هى مبادئ لم تتحدد بوضوح • ومن ثم فإن أولى خطواتنا تسعى الى التخلص من النقد الخالى من المعنى : أى النقد الذى يدور حول الأدب بطريقة لا تساعد على اقامة بناء منظم من المعرفة •

ان احكام التقويم العشوائية لا تمت الى النقد بسبب بل تنتمى الى تاريخ التذوق **History of Taste** ، وتعكس فى احسن الأحوال — الضرورات الاجتماعية والنفسية التى تفوهت بها • وكل الأحكام التى لا تستمد تقويمها من الخبرات والتجارب الأدبية ، بل تستمد من الأهواء الدينية أو السياسية يمكن ان تعد احكاما عشوائية عارضة • وعادة ما تقوم الأحكام الانفعالية اما على مقولات غير موجودة أو متناقضات ، واما على رد فعل باطنى غريزى لشخصية الأديب •

ان اللغو الأدبى الذى يرفع أسهم الشعراء ويهبط بها فى بورصة خيالية هو نقد زائف وباطل ، ومن الأمثلة على هذا اللغو :

— ان السيد اليوت **Eliot** هذا المرابى الثرى يشترى الآن ميلتون **Milton** بعد أن باعه فى السوق بثمان بخس !

— ان الشاعر دون **Donne** قد وصل الى القمة وسوف يهبط ويتناقص رويدا رويدا !

— ربما يتعرض تينيسون Tennyson لبعض التذبذب ، ولكن أسسهم شيللى Shelley ما زالت قوية !

من المستحيل أن يكون مثل هذه الأحكام جزءا من دراسة منظمة ، لأن الدراسة المنظمة المنضبطة انما تتقدم الى الامام ، أما ( يهتز ، يتذبذب ، ينفعل يهبط ، يقوى ٠٠ الخ ) فليست الا احاديث سمر وفراغ .

ثم نجد بعد ذلك فريقا من النقاد يقولون : ان منطلق النقد هو وقع الأدب على القارئ ، ومن ثم فلنترك دراسة الأدب دائرة في مركز الجاذبية ، كي نقيم عملية التعلم على تحليل بنية العمل الأدبي نفسه . ان نسيج أى عمل فنى هو نسيج كبير معقد وغامض ، وقد نأتى على ما نشاء من التاريخ والفلسفة ونحن نحل عقده ونفض أسرارہ ، اذا ما ظل موضوع الدراسة في مركز الجاذبية . فاذا لم يبق في المركز ربما اكتشفنا ، ونحن في غمرة التلهف للكتابة عن الأدب ، اننا نسينا كيف نقرؤه .

والمأخذ الذى يؤخذ على هذا المنهج هو انه يأتى أصلا من منطلق كونه مضادا للنقد الذى يبتعد عن دراسة الأدب بالانشغال بـ « الخلفية » في حركة طرد عن المركز ، ومن ثم فان هذا المنهج يضعنا في شىء من الحيرة المفتعلة مثل صراع العلاقات الداخلية والخارجية في الفلسفة . والمتناقضات عادة قابلة للحل لا عن طريق اختيار جانب ودحض جانب ، ولا عن طريق المفاضلة بينهما لاختيار الأصلح ، بل عن طريق المحاولة لتجاوز التناقض ونحن بصدد تحديد المشكلة . وصحيح أن أول جهد في الفهم النقدي ينبغى أن يأخذ شكل التحليل البلاغى أو البنيوى في عمل فنى ما ، بيد أن المنهج البنيوى الخالص محدود في النقد كما هو محدود في علم الأحياء : فهو في حد ذاته وببساطة ليس الا سلسلة مفككة من التحليلات التى تدل على وجود البناء الأدبي ، بدون الوصول الى أى تفسير لكيفية وجود البناء على هذا النحو او بيان أقرب النماذج التى تشببهه . ان التحليل البنيوى يعيد « البلاغة » الى النقد ، ونحن بحاجة ، أيضا ، الى عام جمال جديد ، اما محاولة بناء علم الجمال الجديد على البلاغة وحدها فلن يجد من تحول المصطلحات البلاغية الى ألفاظ وأحاجى عقيمة .

اننى أرى أن ما يفتقده النقد الأدبى فى الوقت الراهن هو المبدأ الذى ينسق الظواهر ، هو الافتراض الجوهرى الذى يتناولها بوصفها أجزاء فى كل ، تماما كما يفعل مبدأ النشوء والارتقاء فى علم الأحياء . ومثل هذا المبدأ - على الرغم من اعتصامه بمركز الجاذبية واتخاذ التحليل البنىوى منطلقا وأساسا - لن يقصر عن تناول الجوانب الأخرى فى النقد بنفس الاهتمام .

وأولى مسلمات هذا الافتراض الجوهرى المذكور هى نفسها التى توجد فى أى علم : التلاحم أو الترابط التام (تعنى المسلمة هنا العلم لا ما يتناوله العلم) . ان الايمان بوجود نظام فى الطبيعة هو استنتاج من وضوح العلوم الطبيعية ، فاذا أفرطت العلوم الطبيعية فى بيان الطبيعة فسوف ينقد موضوعها سلفا . والنقد الأدبى كالعلم ، واضح تماما ، والأدب الذى هو موضوع علم النقد ، فى مبلغ علمنا ، معين لا ينضب للاكتشافات النقدية ، وسيظل كذلك حتى لو توقف ظهور أعمال أدبية جديدة . واذا كان الأمر كذلك فإن البحث عن مبدأ يحدد ويقيد الأدب بغية تثبيت التطور النقدى هو غلط كبير . والزعم بأن الناقد ينبغى ألا يبحث فى قصيدة عن أكثر مما قيل - بشيء من الجزم - ان الشاعر يوعى قد وضعه فيها ، هو شكل معروف مما يمكن أن يطلق عليه مغالطة القدرية الفجة . ان ذلك لهو أشبه بزعم آخر فى علم الطبيعة وهو الاكتفاء بالقول بأن ظاهرة طبيعية ما هى على ما هى عليه لأن القدرة الالهية بحكمتها الخافية علينا قد جعلتها كذلك .

ولقد تبدو هذه المسلمة بسيطة ، بيد أن العلم يستغرق وقتا طويلا كي يكتشف أن الظاهرة هى فى الواقع طائفة معرفية واضحة تماما ، والى أن يتوصل العلم الى ذلك لن يكون علما منفردا مستقلا بنفسه ، بل سيبقى جنينا داخل رحم موضوع آخر . وما ولادة علم الطبيعة من أحشاء « الفلسفة الطبيعية » وعلم الاجتماع من رحم « الفلسفة الأخلاقية » الا شواهد على تلك العملية . ومن الصديق أيضا أن العلوم الحديثة تطورت على أساس قربها من الرياضيات : فعلم الطبيعة وعلم الفلك تطورا فى القرن الثامن عشر ، وتطور علم الأحياء فى القرن التاسع عشر ، وتطورت العلوم الاجتماعية فى القرن العشرين . فلو أن النقد



الأدبي المنظم والمقعد يتطور في زماننا الآن فليس في هذا أية مفارقة تاريخية ،  
أى أنه لم يتعد توقيته المضبوط .

اننا باحثون الآن عن مبادئ مصنفة أو مبررة تقع في مكان ما بين النقطتين  
اللتين حددناهما :

— أولى النقطتين تنصب على الجهد الأولي للنقد أى التحليل البنيوي  
للعمل الفني .

— والثانية هي الافتراض القائل بأن هناك موضوعا هو النقد الأدبي وأنه  
يؤدي ، أو هو قادر على أداء المعنى كاملا .

ثم نتقدم بعد ذلك مستقرئين التحليل البنيوي ، رابطين المادة التي تجمعها  
من خلاله ومحاولين الوقوف على الشكل أو الإطار الأكبر ، أو نتقدم مستنبطين ،  
ومتخذين كل النتائج من المسلمة القائلة بوحدة النقد الأدبي .

ويتضح بالطبع أن أيا من الاجراءين لن يكون فعالا الى ما لا نهاية دون  
الاستعانة بالآخر لتصحيح المسار : فالاستقراء الخالص سوف يضيعنا في  
متاهات التخمين العشوائي ، والاستنباط الخالص سوف يحصرنا في ركن  
ضيق وفج . فلنحاول الآن بعض الخطوات التجريبية في كل اتجاه ، بادئين  
بالمنهج الاستقرائي .

### (ب)

ان وحدة العمل الفني ، وهي أساس التحليل البنيوي ، لم تخرج الى  
الوجود بارادة الفنان الحرة فحسب ، ذلك لأن الفنان هو — وحده — سببها  
القوى : ان لها شكلا ، ومن ثم فان لها سببا أساسيا . وحقيقة أن ترديد النظر  
واعمال الفكر في العمل الفني أمر وارد ، وأن الشاعر يجري تعديلات ليس لأنه  
يهوى التعديلات ، بل لأنها أفضل — هذه الحقيقة تعنى أن القصائد ، كالشعراء  
سواء بسواء ، تولد وليست تصنع . ومهمة الشاعر أن يلد القصيدة في حالة  
من الوضع سليمة قدر الامكان ، فاذا ولدت القصيدة حية فلن يبقى له الا ان

يخلص من الوليد ، ويصرخ كى يقطع من ذكرياته وخواطره الخاصة ومن رغبته في التعبير عن النفس وكل الحبال السرية وانايب الغذاء المتصلة بذاته .

ومن حيث يتخلى الشاعر وينفض يده من القصيدة يأتي دور الناقد ، ولذلك فمن الصعب على النقد ان يقوم بدوره دونما التوسل بضرب من علم النفس الأدبي يصل الشاعر بالقصيدة . وقد تكون الدراسة النفسية للشاعر جزءا من ذلك ، بالرغم من أن هذا مفيد أصلا في تحليل مسقطاته التعبيرية وخصائصه التي ما زالت بعد متصلة بعمله . واهم من هذا حقيقة أخرى هي أن لكل شاعر أساطيره الشخصية ، ونطاقه الطيفي أو تشكيلته العجيبة من الرموز التي لا يعي منها كثيرا . ويمكن أن يتناول التحليل النفسي الأعمال ذوات الشخصيات الخاصة بها ، كالمسرحيات والروايات ، لتفسير الصراع الداخلي للشخصيات ، على الرغم من أن علم النفس الأدبي طبعاً يقوم بتحليل سلوك هذه الشخصيات على أساس من العرف الأدبي فحسب .

ما زال أمامنا مسألة السبب الأساسي للقصيدة ، وهي مسألة تضرب بجذورها في موضوع الأجناس الأدبية Genres . وليس باستطاعتنا أن نتحدث كثيرا عن الأجناس ، لأن النقد لا يعرف كثيرا عنها ، وكثير من الجهود النقدية التي حاولت الإحاطة بكلمات مثل : « رواية » أو « ملحمة » هي مجرد ترويح عن النفس بوصفها أمثلة على سيكولوجية الشائعات . ومع ذلك فإن هناك تصورين للجنس الأدبي يعدان ضربا مبينا من المغالطة ، ولما كانا يقفان على طرفي نقيض فلا بد أن الحقيقة موجودة في مكان ما بينهما :

— الأول هو التصور الأفلاطوني الخادع للأجناس بوصفها موجودة قبل الخلق ومستقلة عنه (٣) ، هذا التصور الذي يخلط الأجناس بمصطلحات الشكل كقصيدة السونيتو Sonnet (٤) .

— والآخر هو التصور البيولوجي الكاذب للأجناس بوصفها كائنات متطورة تظهر في كثير من مراحل « التطور » لهذا الشكل أو ذاك .

ونسأل بعد ذلك عن أصل الأجناس فنتوجه أولا وقبل كل شيء الى

الظروف الاجتماعية والدواعى الثقافية التى اوجدتها - او بمعنى آخر نتوجه الى السبب المادى للعمل الفنى . فيقودنا هذا الى التاريخ الأدبى الذى يختلف عن التاريخ العادى فى أن أنواعه التى يشتمل عليها : « القوطى » و « الباروكى » و « الرومانسى » وأشباهها هى مراحل ثقافية لا تفيد المؤرخ العساذى كثيرا . ومعظم التاريخ الأدبى لا يذهب أبعد من هذه التصنيفات ، ومع ذلك فاننا نعرف عنه أكثر من معرفتنا عن أغلبية أنواع المعارف النقدية . والمؤرخ انما يتناول الأدب والفلسفة بصورة تاريخية ، على حين يتناول الفيلسوف الأدب والتاريخ بصورة فلسفية ، ويعبد منهج ما يسمى بـ « تاريخ الأفكار History of Ideas » بداية محاولة لتتناول التاريخ والفلسفة من خلال نقد مستقل .

ولكن ما زلنا نشعر أن هناك شيئا مفقودا . اننا نقول ان لكل شاعر تشكيلته العجيبة من الصور ، بيد أنه حين يستخدم كثير من الشعراء طائفة معينة من الصور ذاتها ، فهناك على التأكيد ، مشاكل نقدية أكبر من مجرد مشاكل السيرة الذاتية . فكما تكشف لنا المقالة الرائعة التى كتبها أودن W.H. Auden (٥) بعنوان « فيضان اينشافيد » أن رمزا هاما كالبحر لا يمكن أن يبقى داخل شعر شيللى أو كيتس أو كوليردج : انه حتما سيمتد الى كثير من الشعراء فى شكل رمز نمطى عال Archetypal Symbol من الأدب . فاذا كان للجنس الأدبى أصل تاريخى ، فلماذا خرج جنس الدراما من عبادة الدين فى العصور الوسطى بصورة مذهلة تشبه خروجه من عبادة الديانة الاغريقية قرونا قبل ذلك ؟ انها مسألة البناء Structure أكثر من كونها مسألة الأصل أو الجذور، وانها لتشئى بأنه ربما توجد نماذج عليا للأجناس Archetypes of Genres كما توجد فى الصور والرموز .

ان من الواضح أن النقد لن يستطيع أن يكون مقعدا ومنظما الا اذا كان هناك خاصية فى الأدب تمكنه من ذلك ، أى نظام فى الكلمات يقابل نظام الطبيعة فى العلوم الطبيعية . فالتمودج الأعلى لا ينبغى أن يكون ، فحسب ، عامل توحيد للنقد ، بل أن يكون هو نفسه جزءا من شكل نهائى شامل ، مما يقودنا فى الحال الى أن نسأل : ما نوع الشكل النهائى الشامل الذى يبحث عنه النقد فى الأدب ؟ ان استعراضنا للأدوات الفنية النقدية قد قادنا الى التاريخ الأدبى ، والتاريخ



للأدبي النهائي الشامل يتحرك من البدائي الفطري إلى الإصطناعي المعقد . وهنا نلمح امكانية أن ننظر إلى الأدب بوصفه تركيبة معقدة من طائفة بسيطة ومحددة من الصيغ التي يمكن أن نرجعها وندرسها في الثقافات البدائية .

فإذا كان الأمر كذلك ، فإن البحث عن النماذج العليا هو ضرب من علم الاجتماع الأدبي المهتم بايجاد الطريقة التي جمعت إلى الأدب المؤثرات الثقافية السابقة عليه كالطقوس البدائية والأساطير والحكايات الشعبية : وليس سوف نكتشف بعد ذلك أن علاقة هذه المؤثرات الثقافية تظهر مرة أخرى في الأعمال الكلاسيكية العظمى — فالحق إنه يبدو أن هناك اجماعا لدى تلك الأعمال الكلاسيكية على الارتداد إلى هذه المؤثرات الثقافية . ويتصادف هذا مع ما نشعر به إزاء الأعمال الفنية المتوسطة الجودة ، وهو أن دراستنا مهما كانت نشطة ، تبقى عشوائية في مكابرة وشكلا سطحيًا للخبرة النقدية ، على حين تشدنا الروائع العميقة إلى نقطة نرى فيها عددا هائلا من الأساليب المكثفة ذات المغزى والدلالة ( كما نرى أشعة الضوء من خلال المنشور الزجاجي ) . ومن ثم نتعجب ألا يمكن أن نرى الأدب ، لا بوصفه مكونا لذاته في الزمان فحسب ، بل بوصفه انتشارا في فضاء مدرك بالأفهام من مركز خفي عن الأبصار .

هذه الحركة الاستقرائية نحو النموذج الأعلى Archetype هي حركة تقهقر أو انسحاب — إذا جاز التعبير — عن التحليل البنيوي كما نرتد إلى الخلف عن اللوحة الزيتية إذا أردنا أن نرى التركيب الشامل بدلا من ضربات الفرشاة . وفي بداية مشهد حفار القبور في مسرحية ( هاملت ) — على سبيل المثال تركيب لفظي ملغز يتراوح بين اللعب بالألفاظ لدى المهرج الأول إلى الرقص المقبض للنفس في المناجاة الفردية ليوريك Yorick تلك التي ندرسها في النص المطبوع (٦) . فإذا اتخذنا خطوة واحدة إلى الوراء ، فسوف نقف على ما رآه الناقد ويلسون نايت (٧) ، والناقدة سيرجيون (٨) ونسمع معهم هطول المطر المتواصل لصور الفساد والفناء . في هذا المقام ، ومن حيث يبدأ الاحساس بالمكان في هذا المشهد من المسرحية بأسرها في اجتذابنا ، نجد أنفسنا نخوض في حمأة العلائق النفسية التي كانت مجال اهتمام الناقد « برادلي » (٩) . بيد أننا

نتذكر ، من قبل ومن بعد ، أن ( هاملت ) مسرحية ومسرحية من العصر  
الاليزابيثي ، ومن ثم نتخذ خطوة أخرى الى الوراء حيث الناقد « ستول » (١٠)  
لنرى المشهد في اطاره التقليدي جزءا من مضمونه الدرامي .

وخطوة أخرى نلمح على اثرها النموذج النمطي الأعلى للمشهد حيث  
انقضاء نحب البطول بسبب الحب Liebestod (١١) واعلانه الأول صراحة عن  
حبه ، وصراعه مع لايرتس Laertes (١٢) وتقريره مصير نفسه ، ثم ذلك  
الاعتدال الذي حط على مزاجه فجأة والذي يقف شاهدا على التحول نحو  
المشهد الأخير : كل أولئك يتخلق ويتجسد بقفزة الى القبر وعودة منه وقد فغر  
فوهته شؤما على خشبة المسرح .

في كل مرحلة من مراحل فهم هذا المشهد نعلم على ضرب من الترتيب  
المدرسي : فنحتاج أولا الى محقق ليجلو لنا النص ، ثم الى عالم بلاغة وعالم  
بالتراث ، ثم الى عالم نفسي أدبي . ولن نستطيع أن ندرس الجنس بدون  
مساعدة مؤرخ اجتماعي أدبي ، وفيلسوف أدبي ، ودارس لعلم «تاريخ الأفكار» ،  
أما بالنسبة للنموذج النمطي الأعلى فنحتاج الى أنثروبولوجي أدبي a Literary  
anthropologist . والآن بعد أن استقر لنا اطار محوري أو مركزي في النقد ،  
فإن كل تلك المعارف تلتقي وتصب في النقد الأدبي بدلا من الانحسار عنه : كل  
الى علم النفس والتاريخ والاجتماع والفلسفة الخ . والأنثروبولوجي الأدبي  
— بصفة خاصة — الذي يتتبع مصدر أسطورة ( هاملت ) انطلاقا من عصر ما قبل  
المسرحية الشكسبيرية الى عصر الساكسون ومن عصر الساكسون الى أساطير  
الطبيعة nature — myths لا يفر من شكسبير ، بل يقترب أكثر من النموذج  
الأعلى الذي أعاد شكسبير خلقه . والأثر النقدي الذي سوف تخلفه رؤيتنا  
النقدية الجديدة هو أن اختلافات النقاد المتضاربة واثباتاتهم بصحة هذه الرؤية  
النقدية من عدمها ، تكشف عن ميل ملحوظ نحو التلاشي في عالم الأباطيل .  
فلننظر الآن ماذا نحن واجدون لدى المنهج الاستنباطي .

### (ج)

تعيش بعض الفنون في الزمن كالموسيقى ، وتحيا أخرى في فراغ كالرسم .

نوفى كلتا الحالتين يكون العامل الأساسي المنظم هو التكرار ، هذا الذي يسمى الايقاع rhythm في الفنون الزمنية ، والصيغة Pattern (١٢) في الفنون الفراغية ، ومن ثم فاننا نتحدث عن الايقاع في الموسيقى ، والصيغة في الرسم . غير انه في مرحلة تالية - وبغية استعراض تقلبات مزاجنا المتصنع وحذقتنا الماهرة - يمكن أن نتحدث عن الايقاع في الرسم ، والصيغة في الموسيقى . وبتعبير آخر : يمكن أن تتداخل كل الفنون في التصور بوصفها زمنية وفراغية . فتدرس القطعة من التأليف الموسيقى كلها في الحال ، وينظر الى اللوحة من التصوير بوصفها أثرا أو مسارا لاختلاجه العين المغمرة .

ويبدو أن الأدب يقع في الوسط بين الموسيقى والرسم : تشكل كلماته في حد من حدوده ايقاعات تصل الى منظومة موسيقية من الأصوات ، وصيغا أو اشكالا نمطية تقترب من الصورة الهيروغليفية المبهمة أو التصويرية في حده الآخر . وتمثل المحاولات التي تقترب من تلك الحدود بقدر الامكان ما يسمى بالكتابات الأولية أو التجريبية . ونستطيع أن نسمى الايقاع في الأدب « السرد narrative » ، ونسمى الصيغة أو الشكل النمطي ، أي الادراك الذهني للبنية اللفظية ، المعنى أو الدلالة The Meaning or Significance . اننا نسمع أو نستمع الى السرد ، بيد اننا حين ندرك الصيغة الكلية لدى الكاتب فاننا نرى ما نعنيه .

ونقد الأدب مقيد بالمظهر المنتقى الخداع أكثر من نقد الرسم . ولذا فاننا نميل الى اعتبار السرد تمثيلا طبيعيا لأحداث ما في « حياة ما » خارجية ، واعتبار المعنى أو الدلالة انعكاسا لـ « فكرة ما » خارجية ، أو بعبارة نقدية مناسبة : السرد لدى المؤلف هو الحركة الطولية المستقيمة ، والمعنى هو تماسك الشكل النهائي لديه . وكذلك الصور image ليست مجرد نسخة لفظية لشيء خارجي ، بل انها الوحدة في بناء لفظي نراه جزءا من صيغة Pattern شاملة أو ايقاع كامل . حتى الحروف التي يصنع منها المؤلف كلماته تشكل جزءا من تصويره ، على الرغم من أن ذلك لا يسترعى انتباه النقاد الا في حالات صارخة ( كالمجانسة الاستهلالية أو روى الصدارة alliteration ) (١٤) . ومن ثم يصبح السرد



والمعنى على التوالي - اذا ما استعرنا مصطلحات الموسيقى - هما سياقى التلحين والتناغم فى التصوير .

ويرتكز الايقاع ، أو الحركة المتواترة المكررة ، بشدة على أساس دورة الطبيعة ، وكل شىء فى الطبيعة ، مما نعتقد أنه يشمل على بعض وجوه الشبه مع الأعمال الفنية كالزهرة أو أغنية الطيور ، ينشأ من التزامن العميق بين الكائن وايقاعات بيئته ، وخاصة بيئة السنة الشمسية Solar year (١٥) . وفى عالم الحيوان تكاد بعض مظاهر التزامن : كرقص الطيور أثناء التوالد ، تسمى طقوسا . بيد أن الطقوس فى عالم الانسان تبدو نتيجة مجهود تطوعى اختياري (ومن ثم كان سحرها ) لاعادة صلة الوثام المفقودة مع دورة الطبيعة : فالفلاح لا بد أن يحصد حصاده فى وقت معين من السنة ، ولكن لأن الحصاد جبرى فهو من ثم ليس طقوسا . انه مظهر الارادة الجبرى لجمع القوى الانسانية والقوى الطبيعية فى ذلك الوقت بالتحديد ، هذا المظهر الذى ينتج أغاني الحصاد وتضحياته وازيائه الشعبية وغير ذلك مما نسميه طقوسا . فى الطقوس - اذن - نستطيع العثور على اصول السرد على أساس أن الطقوس هى نسق زمنى لأفعال يكمن فيها المعنى الواعى أو المفزى : هذا المعنى الذى يمكن أن يراه من يلاحظه ، ولكنه يخفى على من يأتى تلك الأفعال ذاتها . ان منزع الطقوس هو نجو السرد الخالص الذى يصير الى - ان كان هناك شىء مثل هذا - تكرر آلى غير واع . وينبغى أيضا ان نلاحظ النزوع المطرد للطقوس نحو الموسوعية encyclopaedic وكل تكرار فى الطبيعة كالأيام ، وحالات القمر ، والفصول ، وتقلبات الشمس فى مدارها أثناء العام ، وأزمات الوجود من المولد حتى الممات ، يتخذ له طقوسا ، وجل الديانات الراقية مزود بكم دقيق وشامل من الطقوس الموحية والمحيطية - اذا جاز لى التعبير - بكل الأفعال ذات الخطر والمفزى فى حياة الانسان .

وعلى الصعيد الآخر فإن صيغ التصوير ، أو شظايا المفزى هى من وحي الغيب أصلا Oracular in Origin ، وتولد من اللحظة العبقرية الخارقة epiphanic (١٦) والتماعة الادراك الفورى ، دون صلة مباشرة بالزمن وهو الأمر الذى فصل بيانه « كاسيرار » فى كتابه ( الأسطورة واللغة ) (١٧) . والى أن

تصل الينا في شكل امثال ، وأحاجى ، ووصايا ، وحكايات شعبية ذات هدف ورسالة ، يكون عنصر كبير من السرد قد تراكم في طواياها . وهذه الصيغ التصويرية موسوعية الميول أيضا ، وتقيم بناءها الشامل من الدلالات أو المذاهب الهامة على أس من المعارف الساذجة خبط عشواء . وكما يكون السرد الخالص عملية غير واعية ، تكون الدلالة الخالصة حالة من الوعي يستحيل توصيلها ، لأن عملية التوصيل تبدأ من لدن إقامة بناء السرد .

ان الأسطورة هي القوة المعرفية المحورية التي تعطى الطقوس معنى أو رمزا مثاليا أعلى ، وتهب الوحي الغيبي Oracle سردا مثاليا أعلى . ومن ثم فان الأسطورة هي النموذج الأعلى ، وان كان من المناسب أن نذكر الأسطورة حين نشير الى السرد ، والنموذج الأعلى حين نتحدث عن المعنى أو الرمز . ان في الدورة الشمسية في اليوم ، ودورة الفصول في السنة ، ودورة الحياة لدى الانسان ، صيغة واحدة من المعنى تنسج فيه الأسطورة سردا محوريا يدور حول شخص بعضه شمس وبعضه خصوبة نباتية وبعضه آله أو مخلوق انسى أعلى . ولقد سيطرت آراء كارل جوستاف يونج وفريزر Frazer<sup>(١٨)</sup> بصفة خاصة على نقاد الأدب ففرضت عليهم أهمية الأسطورة القصوى ، غير أن بضعة الكتب المتاحة الآن في الأسطورة ليست دائما منظمة المنهج ، مما يقتضى أن أزود القارئ بجدول لمراحلها :

١ - مرحلة الفجر والربيع والميلاد : وتدور حولها أساطير ميلاد البطل ، الاحياء والبعث ، الخلق وانهزام قوق الظلام والشتاء والموت ( لأن المراحل الأربع هي تمام الدورة ) . أما الشخصيات المساعدة أو الثانوية في هذه المرحلة فهي : الأب والأم . وهذا هو النموذج الأعلى لقصص الخيال الرومانسية ولعظم شعر المديح المفرد Dithyrambic والشعر الملحمي الحماسي Rhapsodic

٢ - مرحلة الصيف والزواج أو الانتصار : وتدور حولها أساطير التأليه ، والزواج المقدس ، ودخول الفردوس . أما الشخصيات الثانوية فهي الخل والعروس . وهذا هو النموذج الأعلى للكوميديا ، في مسرحيات الرعاة وأغانيهم Pastoral Idyll<sup>(١٩)</sup> .

٣ — مرحلة الغروب والغريف والموت : وتدور حولها أساطير الهبوط ( الى الأرض من الجنة ) ، والآله المحتضر ، والموت القاسى والتضحية ، وعزلة البطل . أما الشخصيات الثانوية فهي : الخائن والمرأة الفاتنة اللعوب أو الجنية Siren (٢٠) . وهذا هو النموذج الأعلى للمأساة والرتاء .

٤ — مرحلة الظلام والشتاء والفناء : وتدور حولها أساطير انتصار تلك القوى ، وأساطير الفيضان وعودة الفوضى ، وانهزام البطل وأساطير Götterdänmerung القديمة (٢١) . أما الشخصيات الثانوية فهي : الفول والساحرة . وهذا النموذج الأعلى للهجاء ( راجع على سبيل المثال خاتمة القصيدة الهجائية The Dunciad ) (٢٢) .

ان البحث عن البطل يأخذ في تمثيل البنيات اللفظية الأسطورية والعشوائية كما نرى ونحن نرقب فوضى الأساطير المحلية ، التى تولد من التماعات عبقرية غيبية Prophetic epiphanies (٢٣) وهى آخذة فى التخلق والتحول الى أساطير سردية حول آلهة ثانوية ذات اختصاصات مستقلة . وفى معظم الديانات الأرقى انصرف البحث — من ثم — الى الأسطورة المحورية التى تخرج من عبادة الطقوس مثلما صارت أسطورة المسيح هى البناء السردى للوحى الغيبى فى اليهودية (٢٤) .

وقد يتمخض فيضان محلى عن حكاية شعبية عن طريق الصدفة ، بيد أن مقارنة حكايات الفيضان سوف تظهر كيف ان هذه الحكايات تغدو أمثلة على أسطورة الفناء . وأخيرا يتحدد اتجاه كل من الطقوس والالتماعات العبقرية الخارقة كى تصير موسوعية فى الشكل النهائى الحاسم للأسطورة التى تتكون منها الكتب المقدسة للديانات . وهذه الكتب المقدسة هى بالتبعية أولى الوثائق التى ينبغى للناقد الأدبى أن يدرسها بغية الوقوف على رؤية شاملة لموضوعه . ثم أنه يستطيع — بعد أن يفهم بناءها — أن ينحدر من النماذج العليا الى الأجناس ، ويرى كيف يولد الشعر التمثيلى من الجانب الطقوسى للأسطورة ، والشعر الغنائى من الجانب العبقرى الخارق epiphonic او من الشـظايا



التصويرية ، على حين يواصل الشعر الملحمى حمل البناء الموسوعي المحوري  
الى غايته .

ومن الضروري أن تقدم بعض كلمات التحذير والتشجيع قبل أن يجازف  
النقد الأدبي بابرار حدوده في هذه الميادين . ان من شأن الناقد أن يبين كيف  
اشتقت كل الأجناس الأدبية من أسطورة البحث Quest - Myth ولكن هذا  
الاشتقاق أمر منطقي داخل علم النقد : فسوف تشكل أسطورة البحث الفصل  
الأول في أى دليل نقدي يوضع في المستقبل ، وينهض على معرفة نقدية منظمة  
وكافية حتى يستحق أن يطلق عليه « مقدمة » أو « مختصرا » ويظل موفيا بما  
عهده عليه في عنوانه . فاذا ما حاولنا أن نفسر الاشتقاق في سياقه الزمني  
التاريخي وجدنا أنفسنا نكتب عن شبه روايات ما قبل التاريخ ونظريات الحقب  
الأسطورية . ومرة أخرى ، لأن علم النفس والأنثروبولوجيا علما متقدمان  
وراقيان ، فسوف يستهويان الناقد الذي يعالج مثل هذه المادة حتما الى أجل  
ما . اذ ان هاتين المرحلتين ( النفسية والأنثروبولوجية ) من النقد ليستا على  
درجة كبيرة من التقدم بالقياس الى تاريخ الأدب والبلاغة ، والسبب في ذلك  
راجع الى حداثة التطور الذي طرأ على علم النفس والأنثروبولوجيا . أما افتتان  
النقاد بكتاب فريزر ( الفصن الذهبي ) وكتاب يونج عن المجموع الكلى للطاقة  
الجنسية Libedo (٢٥) ، فليس مرده الى الاستهواء والافتتان بقدر ما هو راجع  
الى ان هذين الكتابين هما في المقام الأول دراسات في النقد الأدبي ، ودراسات  
هامة جدا .

وعلى كل حال فالناقد الأدبي الذي يدرس مبادئ الشكل الأدبي يرمى  
الى غاية تختلف عن اهتمام عالم النفس بحالات العقل ، او عالم الاجتماع  
بالمؤسسات الاجتماعية . وعلى سبيل المثال تأتي الاستجابة الذهنية للسرد  
سلبية في أساسها ، على حين تكون ايجابية بالنسبة للمعنى أو المفزى . من هذه  
الحقيقة انطلقت السيدة روث بينديكت Ruth Benedict في كتابها ( صيغ  
الثقافة Patterns of Culture ) الى التفريق بين الثقافات « الأبولوجية »  
التي تقوم على الخضوع للطقوس والثقافات « الديونيسية » والتي تقوم على  
عرض العقل التنبؤى على محك الالتماع العبقورية عرضا مكثفا (٢٦) .

وقد يجنح الناقد لملاحظة كيف يعلق الأدب الشعبي الذي يرضى عجز العقل غير المدرب أهمية كبرى على قيم السرد ، على حين تخلف المحاولة الذكية لبث حبل الوصل بين الشاعر وبيئته اشراقاً illumination على غرار اشراق رامبو Rimbaud ، أو التماعة عبقرية خارقة على نمط التماعات جيمس جويس ، أو تصورا للطبيعة بوصفها مصدر الوحي والالهام على شاكلة تصورات شارل بودلير (٢٧) . وسوف يلاحظ الناقد أيضا كيف ان الأدب ، في تحوله من طوره البدائي الى طور الوعي بالذات ، يعكس أيضا تحول انتباه الشاعر تدريجيا من السرد الى القيم ذات المغزى والمعنى ، وهذا التحول في الانتباه هو الأساس الذي ارتكن اليه فريدريك شيللر F. Schiller في التمييز بين شعر الفطرة وشعر العاطفة (٢٨) .

ان علاقة النقد بالدين ، حين يجتمعان على بحث نفس الوثائق والنصوص ، هي علاقة مركبة . ففي النقد ، كما في التاريخ ، ينظر الى الأمور الالهية دائما على أنها من صنع الانسان ، فالرب - بالنسبة للناقد سواء وجدته في ( الفردوس المفقود ) أو ( الكتاب المقدس ) - ليس الا شخصية في قصة انسانية ولا تفسر كل الالتماعات العبقرية الخارقة بالنسبة للناقد أيضا ، في ضوء لغز الرب المليك أو الشيطان المستحوذ ، بل بوصفها ظواهر عقلية ترتبط في أصلها ارتباطا وثيقا بالأحلام .

أما وقد قيل هذا ، فمن الضروري أن نضيف أنه ما من شيء في النقد أو الفن يجبر الناقد على أن يتبنى موقف الوعي العادي المستيقظ تجاه الحلم أو الرب . فالفن لا يتعامل مع الواقع بل مع التخيل ، والنقد ، برغم أنه لا محالة متخذ نظرية ما من التصور أو المخيلة Conceivability ، لا يمكن أن نستشيع محاولته في تطوير أية نظرية للواقع فضلا عن اعتناقها . ان من الضروري أن نفهم هذا قبل الانتقال الى النقطة القادمة والأخيرة .

لقد طابقنا أسطورة الأدب المحورية في شكلها السردى مع أسطورة البحث Quest - Myth ، فاذا اردنا الآن ان نرى هذه الأسطورة المحورية بوصفها صيغة من الدلالة أيضا فما علينا الا ان نبدأ من نقطة عمل العقل الباطن حيث تخرج

الالتماعات العبقريّة ، أو بتعبير آخر : حيث موطن الرؤيا والحلم . ان دورة الانسان في اليقظة والحلم تشابه كثيرا دورة الطبيعة في النور والظلام ، وربما في هذا التشابه تبدأ كل الحياة الخيالية . والتشابه هو ضرب من المقابلة أو الطباق الى حد كبير : ففي ضوء النهار يكون الانسان في قبضة الظلام نهبا للخذلان والوهن ، وفي ظلام الطبيعة يستيقظ المجموع الكلي للطاقة الجنسية Libedo او الذات البطولية المنتصرة . ومن ثم فان الفن ، الذي سماه أفلاطون حلسم العقول اليقظة ، يبدو وقد جعل غايته تحليل المقابلات ، واختلاط الشمس والبطل ، وتحقيق عالم تلتقى فيه اتفاقا الرغبة الداخلية والواقع الخارجى . وهذا - بالطبع - هو الهدف من وراء محاولة الجمع بين القوى الانسانية والقوى الطبيعية في صورة الطقوس . وعلى هذا تبدو الوظيفة الاجتماعية للفنون متصلة اتصالا وثيقا بتصور غاية النشاط في الحياة الانسانية .

ومن ثم فان اسطورة الفن المحورية - في ضوء التميز والأهمية - ينبغي ان تكون رؤية لغاية النشاط الاجتماعى للعالم البكر الممتلئ بالشهوات ، المجتمع الانسانى الحر . فاذا ما تحققنا من هذا ، فان المكان المخصص للنقد بين العلوم الاجتماعية الأخرى ، التى تعنى بتفسير رؤية الفنان وتقعيدھا ، سيكون أسهل تحديدا . أما وقد وصلنا الى هذه النقطة فاننا نستطيع أن نرى كيف ان التصورات الدينية لغاية النشاط الانسانى الأخيرة تصلح كما يصلح غيرها للنقد .

وأهمية وجود الآله أو البطل في الأساطير كأمينة في أن مثل هذه الشخصيات التى تتخيل في شكل انسانى على حين أن لها اليد الطولى فوق الطبيعة ، تبني بالتدريج رؤية لمجتمع خاص قدير وراء طبيعة لا تبالى . وهذا هو المجتمع الذى يدخله البطل بانتظام في حالته الألوهية . وهكذا فان عالم هذه الألوهية يبدأ في الانسحاب من محيط دورة البحث الأولى ( في مرحلة أسطورة البحث ) حيث كل الانتصارات مؤقتة . ومن ثم فاننا اذا نظرنا الى أسطورة البحث بوصفها صيغة تصويرية ، فسوف نرى بحث البطل قبل كل شئ في ضوء وقوعه وتحقيقه . ويعطينا هذا الصيغة المحورية للصور النمطية العليا ، صورة البكارة التى نرى فيها العالم في ضوء القدرة الانسانية الكاملة على الفهم . انها تقابل في الدين



صورة العالم العلوى أو الجنة ، وعادة ما توجد على شاكلتها . ويمكن أن نطلق عليها الصورة الملهوية للحياة في مقابل الصورة المأساوية التى تنظر الى البحث فى نطاق دورته الكهنوتية فحسب .

ونختتم الدراسة بجدول ثان للمحتوى ، وفيه نحاول ابراز الصيغة المحورية للصورتين الملهوية والمأساوية . وهناك مبدأ أساسى فى النقد النمطى الأعلى وهو أن الشكل الفردى والشكل الكونى لصورة ما متطابقان تماما . ومن العسير الآن بيان الأسباب . ولذا سوف نمضى حسب الخطة العامة لمراحل اللعبة ، أو — بتعبير آخر — حسب السلسلة الكبرى للوجود :

١ — العالم « الانسانى » فى الصورة الملهوية هو مجتمع ، أو بطل يجسد رغبة القارئ فى الاشباع والتطلع ، وفيه يقع النموذج الأعلى لصور المنتديات والاحتفالات والنظام والصداقة والحب .

والعالم الانسانى فى الصورة المأساوية هو طغيان أو فوضى ، أو انسان مستقل أو منعزل ، وهو القائد موليا ظهره لاتباعه ، والمارد المستبد فى قصص الحب ، والبطل الذى هجره أو خانه الرفاق .

ويقع الزواج أو التقاء مشابه للزواج فى نطاق الصورة الملهوية ، على حين تقع المومس والساحرة ومن يشبههما من شخصيات « الأم البشعة » لدى كارل جوستاف يونج فى مجال الصورة المأساوية .

وكل المجتمعات الالهية أو البطولية أو الملائكية أو غيرها من المجتمعات الراقية تتبع الصيغة الانسانية .

٢ — العالم « الحيوانى » فى الصورة الملهوية هو مجتمع من الحيوانات الأليفة الذى يتكون عادة من قطيع أغنام أو حمل ، أو أحد الطيور الوديعه كالحمامة عادة . وفيه يأتى النموذج الأعلى لصور الرعى والرعاة .

والعالم الحيوانى فى الصورة المأساوية هو عالم الوحوش وطيور الصيد . والذئاب والجوارح من الطير ، والحيات والتنانين وغيرها .

٣ — العالم « النباتى » فى الصورة الملهامية هو الحديقة والروض والمنتزه ، أو شجرة الحياة أو وردة أو زهرة لوتس .

وفيه يأتى النموذج الأعلى لصور أركادية Arcadian (٢٦) مثل العالم الأخضر لدى مارفيل (٢٧) ، أو مسرحيات شكسبير الكوميدية التى تدور فى الغابات .

أما فى الصورة المأساوية فهو عالم الغابة الشريرة مثل التى فى كومبوس Comus (٢٨) أو فى افتتاحية « الجحيم Inferno » (٢٩) ، أو المستنقع أو البرية ، أو شجرة الموت .

٤ — عالم « الجمادات » فى الصورة الملهامية هو المدينة ، أو مبنى ، أو معبد واحد ، أو حجر واحد عادة ما يكون حجرا كريما لامعا ( والحق أن كل مراحل الصورة الملهامية خاصة صورة الشجرة ، يمكن تصورهما مضيئة أو نارية ) . والنموذج الأعلى فيه هو صور حدية ذات أبعاد geometrical وهنا تدخل القبة المضاءة بالنجوم ( السماء ) .

وهو فى الصورة المأساوية عبارة عن الفياق والصخور والأطلال ، أو يأتى فى صورة خبيثة ذات حدود وأبعاد كالصليب .

٥ — العالم « غير المتخلق » ( أو الطليق ) فى الصورة الملهامية هو النهر ، وهو رباعى التكوين كما هو معروف فى التقاليد ، ذو أثر فى صورة عصر النهضة للجسم المعتدل ذى الأمزجة الأربعة .

ويصبح فى الصورة المأساوية هو البحر حيث تكون الأسطورة السردية للشئات غالبا هى أسطورة الفيضان . واجتماع صور البحر والوحوش يوحى لنا بجنية البحر وما يشابهها من غيلان الماء .

وسوف نجد كثيرا من الصور والأشكال الشعرية ، كما يتضح من الجدول السابق ، ملائمة ومناسبة له . وللاستشهاد على هذه الصورة الملهامية نستدعى ، خبط عشواء ، مثالا مشهورا عليها وهو يتمثل فى

قصيدة ييتس Yeats « الإبحار الى بيزنطة » (٣٦) حيث توجد المدينة ،  
والشجرة ، والطائر ، ومجتمع الحكماء والمسالك اللولبية ذات الأبعاد  
والحدود والانفصال عن دورة العالم . والسياق الملهاوى أو المأساوى العام  
— بالطبع — هو الذى سوف يتكفل وحده بتفسير أى رمز .

وليس ما ذكرناه من جداول بدائيا فحسب ، بل انه مبسط تبسيطا  
مخلا ، كما أن منهجنا الاستقرائى فى درس النموذج الأعلى كان مجرد  
حدس وتخمين . وليست العبرة فى قصور أى من الطريقتين على علاتهما ،  
ولكن الحقيقة هى أن كليهما ، بصورة ما وفى مكان ما ، سوف تلتقيان  
فى منتصف الطريق . وحين تلتقيان تكون الخطوة الأولى لتطور تنظيمنى  
شامل فى النقد قد رسخت جذورها .



## الحواشي والتعليقات على الفصل الأول

- ١ - راجع المقدمة للوقوف على تحليل العنوان .
٢. - يرى المؤلف أن شطط النقد وإيغاله أحيانا في بحث الجوانب التاريخية والفلسفية للعمل الأدبي يبعده دائما عن الغاية الأولى منه وهي الأدب ، ذلك المحور الذي ينبغي أن يكون إليه التوجه النقدي ، وأن يعنى به النقد أولا وأخيرا فلا يتوه في التفريعات التي أسماها « الضوابط النقدية المساعدة » . وغاية الأمر أن تلك الضوابط تأخذ بيد النقد وتلقى الضوء على العمل الأدبي ، ولن يتحقق ذلك إلا من خلال الفهم الواعي لها حتى نعصم النقد من الشطط وترده إلى المحور وهو الأدب .
- ٣ - كان تأثير أفلاطون في الشعر الغربي عظيما منذ القرن الرابع قبل الميلاد وحتى الوقت الحاضر وربما يبدو هذا القول غريبا إذا عرفنا أن أفلاطون حرم معظم أغراض الشعر من جمهوريته « الفاضلة » ، ولم يجعل للشعراء مكانا عليا فيها . وحتى ندرك أبعاد هذا التأثير ينبغي أن نأخذ في الحسبان مفاهيم افلاطونية أربعة للشعر تعكس نظرتة النقدية له ولأهميته :
- ١ - أهمية الشعر بوصفه أداة تعليم وتثقيف وتدريب ، أي الجانب العملي فيه .
- ٢ - الشعر بوصفه الهاما من القوى العلوية ، ووقفا على الحقائق العليا للأشياء .
- ٣ - الشعر بوصفه احتواء رمزيا للأساطير والديانات القديمة وتراث الأسلاف .
- ٤ - الشعر بوصفه محاكاة . وهذا المفهوم هو ما يعنينا في هذا المقام ، حيث أنه يتعلق بنظرية المثل التي وضعها أفلاطون . فالعالم عنده ليس الا ضربا من التقليد أو المحاكاة للنماذج العليا في عالم المثل ،

وما الشعر الا تقليدا او محاكاة للعالم بكل ما فيه ، فهو اذن نسخة  
ثابتة ، أى تقليد التقليد .

ويصل الشعر الى ذلك عن طريقين :

( ١ ) طريق الوصف أو التصوير اللفظي .

( ب ) طريق التمثيل أو التقليد الحركي

وبناء على هذا ينقسم الشعر الى قسمين :

١ — الشعر التمثيلي Dramatic وهو محاكاة مباشرة أو تقليد للأشياء  
والأشخاص .

٢ — الشعر الملحمي Epic وهو وصف وتصوير للأعمال الانسانية  
البطولية .

من هذا المنطلق جاء مفهوم الأجناس الأدبية ، الذي تطور عبر القرون  
منذ أرسطو تلميذ أفلاطون الى أن آل الى ما هو عليه في النقد الحديث من  
الأجناس الأدبية بأصولها وفروعها .  
انظر المصطلحات التالية :

— Imitation

— Literary Genres

— Platonism and Poetry

في :

Princeton Encyclopedia Of Poetry and Poets ( New Jersey , 1974 )

وكذلك كتاب Alastair Fowler في الأجناس الأدبية ، وعنوانه :

— Kinds of Literature, An Introduction to The Theory of Genres  
and Modes ( Oxford University Press, 1982 ) .

٤ — السونتر Sonnet قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتا ، اخترعها شعراء  
بروفنسا أو ايطاليا في القرن الثالث عشر ، وتطورت في مراحل على أيدي  
شعراء من ايطاليا وفرنسا وانجلترا ، وخاصة على يد شعراء الرومانسية  
ومن جراء هذا التاريخ الطويل لتطور قصيدة السوننتو عبر مراحل

وأغراض شعرية مختلفة نظر إليها فريق من النقاد على أنها جنس أدبي مستقل Genre ، على حين يرى فريق آخر ومنهم « فرای » أنها شكل شعري Poetic Form وليس جنسا أدبيا مستقلا .

٥ — شاعر مسرحي انجليزي ( ١٩٠٧ — ١٠٧٣ ) . والمقال المشار اليه هو :  
The Enchafed Flood في مجموعه النقدي :

The Dyer's Hand ( 1963 )

٦ — مسرحية ( هاملت Hamlet ) التي كتبت عام ١٦٠٤ م هي أشهر المسرحيات العالمية على الإطلاق ، وسر شهرتها العريضة هو — بلا شك — بطلها بكل ما يصطرع في نفسه من رفض وغضب وتناقض وغموض ، مما كان محل دراسات كثيرة للنقاد وعلماء النفس والدين على السواء في مختلف العصور . والمسرحية ( مأساة هاملت أمير الدانمرك ) كما كانت تسمى في الأصل . هي قمة النضج الفني والدرامي لدى وليام شكسبير . وما تحويه المسرحية من شعر خالد ومواقف درامية رفيعة ومناجيات فردية رائعة جعلتها مثالا يحتذى في الأداء واللغة والصراع .

أما ما يشير إليه المؤلف من الألغاز والأحاجي اللغوية في مشهد حفار القبور فهو كثير ويتردد في ثنايا المسرحية مما جعلها تحمل كثيرا من التفسيرات ومثالا على الكتابات الرفيعة والمجازات العجيبة . ويوريك Yorick هو مهرج البلاط في أيام الملك القليل والد « هاملت » . انظر في النقاط السالفة :

— The Complete Works of Shakespeare, Edited by W.J. Craig  
( Oxford, 1904 )

— The Reader's Encyclopedia of Shakespear, Edited by Oscar  
James Campbell ( Now York, 1966 ) .

— روائع التراجيديا في أدب الغرب — جمعها وقدم لها كلينث بروكس  
ترجمة د . محمود السمره ( دار الكتاب العربي بيروت ١٩٦٤ ) .

V. — ينظر كتاب :  
The Wheel of Fire, by

George Wilson Knight ( London, 1961 )



وهو دراسات حول مأسى شكسبير ، وخاصة تفسيره المسرحية

The Embassy of Death

( هاملت ) بعنوان :

حيث يقول : ( P. 28 )

« ان فزع البشرية وقد حكم عليها بالموت والفناء آخذ بلب هاملت ،  
وشبح الموت مخيم على جو المسرحية من البدء الى الختام . وفي مراثية  
النثر الرائعة في مشهد القبور يرد ذكر فكرة الموت الجسدى كره أخرى ،  
حيث تتوكله حتميته ، وتطل من بين السطور موعظته ، ويشير في النفس  
كروامن الرثاء ، وفوق هذا كله يحوم غموضه المريب . فالموت هو بحق  
موضوع المسرحية ، لأن سر مرض هاملت هو في انطفاء عقله وموت روحه .  
ومن ثم فانه يركز في مناجاته الفردية الشهيرة على احوال ما بعد الحياة  
الدنيا . ان ذهنه المجدب الخامل يفكر دوما في الزمن : فالجسد في نظره  
يتحلل في الزمن ، والروح تعلق باقية في الزمن ايضا ، وكلاهما امر يثير  
الفزع . أما ضميره الذي يتغذى بلبان الشر والرفض فيفضى عن تصور  
الفردوس ولا يرى الا الجحيم » .

٨ — Caroline F.E. Spurgeon في كتابها :

Shakespeare's Imagery ( 1935 )

حيث ترى ان مشكلة هاملت ليست مشكلة الارادة والعقل بقدر ما هي  
حالة من الواضح ان الفرد ليس مسئولا عنها ، بأكثر من مسئولية المريض  
عن العدوى التي تصيبه وتقضى عليه ، ولكنها مع هذا تلتهم ، في سيرها  
وتطورها ودونها تحيز أو شفقة ، الفرد والآخريين أبرياء ومذنبين على  
السواء .

انظر : روائع التراجيديا في ادب الغرب - السابق ، ص ٨٤ .

٩ — الناقد A.G. Bradley في كتابه :

Shakespearean Tragedy ( London, 1904 )

E.E. Stoll : Hamlet ( Minneapolis, 1919 )

— ١٠ —

١١ — كلمة المانية تعني الموت بسبب الحب ، كموت ( مجنون ليلي ) في التراث العربي .

١٢ — هو ابن بولونيوس رئيس البلاط الملكي ، وشقيق أوليفيا حببية هاملت .

١٣ — الصيغة أو الشكل النمطي هو النموذج أو المثال الشكلي الذي يمثل في ذهن الأديب أو الفنان ويجتذبه في التأليف . وهو أيضا الشكل التام الذي يستدعيه المتلقى للعمل الفني أو الأثر الأدبي ويتمثله بوجدانه وذهنه .  
والصيغة أو الشكل النمطي على هذا المعنى ليسا الا مخططا عاما يتفق في محاكاته أو الالتزام به عند كبير من الآثار الفنية والأدبية . انظر :

— M. Wahba : A Dictionary of Literary Terms

١٤ — هو بدء كلمتين متقاربتين أو أكثر بنفس الحرف أو الصوت كقول بشار :  
ربابة ربة البيت . ويقرب منه ما يسمى في الشعر الحديث بالتوأم أي تشابه الكلمات المتجاورة في الرسم مثل : زينت زينب بقدر . وهو في الشعر الأوربي بدء المقاطع بنفس الصوت الصامت أو بالأصوات الصائتة :  
مثال :

— In Somer Seson . When Soft Was The Sonne .

انظر السابق :

١٥ — هي السنة التي تتم فيها الأرض دورتها حول الشمس وتقدر كل ٣٦٥٢٤٢١٩ يوما . وهناك الأسطورة الشمسية Solar Myth التي تتناول أصل الشمس وحركتها .

١٦ — نفضل كلمة الالهام أو الوحي الغيبي في ترجمة Oracle على مصطلح الهاتف الغيبي الذي ارتضاه صاحب قاموس المصطلحات الأدبية . ومصطلح العبقريّة الخارقة في مصطلح Epiphany نسبة الى وادي ( عبقر ) الذي نسب اليه العرب شياطين الالهام الشعري الذين يوحون الى الشعراء . بمعجزات القول حتى كأنهم يمتاحون من معين الغيب . ويعني به المؤلف البذرة الأولى للأسطورة وهي في طور التكوين ، ومنها يولد الشاعر .

الفناني Lyric ومصطلح Epiphany ابتدعه الكاتب الايرلندي جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصته التي لم تستكمل Stephen Hero ، ويعنى به ظاهرة روحية مفاجئة تومض في نفس الانسان نتيجة ادراكه دلالة غير مألوفة لأمر قد يبدو تافها في حد ذاته فقد يستمع الانسان الى اجزاء من حديث أو يرى منظرا عابرا يثير في نفسه فجأة شعورا بحالة نفسية لم يجربها من قبل .

(انظر السابق) .

١٧ — Ernest Cassirer (١٨٧٤ - ١٩٤٥) استاذ يهودى المانى قام بتدريس الفلسفة في جامعة هامبورج وصار رئيسا لها في الفترة من ١٩٣٠ الى ١٩٣٣ . وله اهتمامات واسعة بالثقافات البدائية ، وفي هذا الباب جاءت أشهر أعماله ، حيث كانت تفسيراته للأساطير والرموز القديمة . ولعل أبرز هذه الأعمال في الترجمة الانجليزية هي :

1) Language and Myth ( 1946 )

2) The Philosophy of Symbolic Forms ( 1953 — 7 )

١٨. — كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) عالم نفس سويسرى تتلمذ على يد سيجموند فرويد . وكانت نظريته عن المجموع الكلى للطاقة الجنسية Libedo وهو مصطلح استخدمه أصلا فرويد في نظرية الفرائز لوصف الدلائل الديناميكية للغريزة الجنسية ، مما اثار جدلا واسعا بين علماء التحليل النفسى ، حتى أعلن يونج في عام ١٩١٦ اختلافه مع فرويد ، وذلك في كتابه :

Psychology of The Unconscious .

أما سير جيمس فريزر (١٨٥٤ - ١٩٤١) فهو عالم الاجتماع الانجليزى الشهير وصاحب المؤلفات القيمة في الثقافات البدائية وأشهرها على الاطلاق كتابه : الغصن الذهبى The Golden Bough الذى صدر تباعا في ١٢ جزءا ما بين ١٨٩٠ الى ١٩١٥ ، ثم صدر ملحق له في عام ١٩٢٦ . هذا فضلا عن أعمال أخرى في الأنثروبولوجيا والتراث الشعبى .



١٩ — هذه المسرحيات والأغاني الرعوية تجمع بين الملهمة والمأساة وتتضمن  
سخرية وهجاء سياسيا أحيانا . انظر : مجدى وهبة ، السابق ، تحت  
مصطلحي : Idyll , Pastoral .

٢٠ — هي مخلوقة أسطورية ، تشبه ما عرف في الريف المصرى فى أساطيره .  
« بالجنية » وهى عند الاغريق كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد .  
التهلكة . وتطلق أيضا على المرأة اللعوب .

٢١ — هذه كلمة نوردية ( تشيع فى بلاد الشمال الأوربى — اسكندنافيا )  
وتعنى « الشفق الالهى » ، وهى حلقة فى سلسلة الأساطير النوردية القديمة  
التي تصور الصراع الذى شجر بين أبناء أحد الآلهة ، وما نجم عنه من  
قتل أخ لأخيه على غرار قصة ( قابيل وهابيل ) ، مما سبب فناء العالم .

٢٢ — هي قصيدة ملحمة هجائية ساحرة ألفها الكسندر بوب  
Alexander Pope ( ١٦٨٨ — ١٧٤٤ ) ليهاجم بها الغباء وتبلد الأحاسيس  
لدى البشر عامة . ومن خلالها سخر من المؤلفين الذين لم يحوزوا رضاه .  
ولكن العمل لم يكن موجهًا بالذات الى النيل من اشخاص بأعيانهم ، لأنه  
يتعرض للردائل الأدبية . وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام ١٧٢٨ باسم  
مستعار ، ثم أعلن عن مؤلفها الحقيقي عام ١٧٣٥ ، ونشر العمل كاملا فى  
أجزاء أربعة عام ١٧٤٣ . انظر :

Dunciad, The ; Pope , Alexander

فى كتاب :

The Oxford Companion to English Literature .

٢٣ — راجع ما قدمناه عن هذا المصطلح فيما سبق ( حاشية رقم ١٦ ) .

٢٤ — أسطورة المسيح Messiah Myth يقصد بها حياة السيد المسيح عليه  
السلام ورسالاته ، كما تنبأت بها وعاشت فى رحم الأساطير اليهودية لدى  
بنى اسرائيل .

٢٥ — انظر ما تقدم فى الحاشية رقم ١٨ .

٢٦: — روث بينديكت ( ١٨٨٦ — ١٠٤٨ ) عالمة اجتماع أمريكية كانت مهتمة بثقافات الهنود الحمر في الجنوب الغربي للولايات المتحدة ، وسيرانو في كاليفورنيا وبلاكفوت الكندية . وأخرجت أهم أعمالها عن هذه الثقافات ، ولعل أشهرها :

— Zuni Mythology ( 1935 )

— Patterns of Culture ( 1934 )

وهذا الأخير ترجم الى أربع عشرة لغة . وفيه بينت اعتماد الثقافات على التقلبات المزاجية للانسان ، واعتماد الأفراد على خلفياتهم الثقافية بحيث يشكل ذلك موضوعات مكملة لبعضها تجمع بين الموهبة العلمية والأدبية .

أما الصفتان : أبولونية Apollonian ، وديونيسية Dionysiac فقد ابتدعهما الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه F. Nietzsche في كتابه ( ميلاد المأساة ) الذي وضعه عام ١٨٧٢ ليصف بهما كل ما يتعلق بالعقل تمييزا له عن الغريزة ، والفرد تمييزا له عن الجماعة ، والحضارة تمييزا لها عن البداوة ، والفنون التشكيلية تمييزا لها عن الموسيقى . وقد وصف كل ما هو غير أبولوني بأنه ديونيسي ، إذ أن « أبولو » هو إله النور والشعر والموسيقى وهو ابن زيوس وهيرا في الأساطير الإغريقية أما « ديونيسوس » فهو إله الخمر والثمار والخضرة وهو يرمز عند نيتشه على الشهوة والانفعال والظلام . على حين يرمز أبولو إلى النظام والعقل والوضوح . انظر :

Encyclopaedia Brit . ( 1985 )

٢٧: — آرثر رامبو ( ١٨٥٤ — ١٨٩١ ) شاعر فرنسي نابي ، عده النقاد أب الرمزية في الأدب الفرنسي . ولقد سبق رامبو شعراء عصره جميعا في استخدامه الفريد للإيقاع والكلمات بوصفها وحدات مستقلة لا يربطها سياق نحوي سوى ما يؤديه من قيم حسية مثيرة ، وهي نتيجة لشغفه وسياحته في اللاوعي . أما كتابه ( الإشراقات Les Illuminations ) كما نشره الشاعر فيرلين فهو يتكون من قصائد شعرية ونثرية ، تعكس

تأثره بسلفه بودلير وبأعمال الفلاسفة والمتصوفة أصحاب مذهب  
الإشراقية ، وهو مذهب صوفي أصلاً يهتم بأسرار النطق وطبيعة الرب  
تأثر به أدباء فرنسا في نهاية القرن ١٨ من خلال كتابات لويس كلود  
سانت مارتين وبلانش .  
انظر :

— The Oxford Companion to French Literature ( O.U.P., 1969 )

تحت عنواني :

Rimbaud . illumination

وانظر ما تقدم في حاشية ( رقم ١٦ ) .

( Naive Und Sentimentalisch Dichtung )

— ٢٨

أو شعر الفطرة والعاطفة ) كان عنوانها مقالة كتبها شيللر الشاعر الألماني  
عام ١٧٩٥ ، وفيها قسم الشعراء الى قسمين :

( أ ) شعراء الفطرة الذين تتوافق عبقرياتهم توافقا كاملاً مع الطبيعة من  
أمثال الشعراء الإغريق القدماء ، وشكسبير وجوته . وهم ينظمون  
بمحض غريزتهم أو فطرتهم ، اذ يكفيهم التعبير عن أنفسهم حين  
يعبرون عن الطبيعة نفسها ، فهم — كما عرفهم — واقعيون  
تلقائيون .

( ب ) شعراء العاطفة وهم الذين فقدوا الاتصال المباشر بالطبيعة ، فحاولوا  
تصويرها بوصفها مثلاً على عصي الإدراك ، ويمثل لهم شيللر بنفسه  
وبأغلب الشعراء المعاصرين له الذين حاولوا محاكاة القدماء في  
آثارهم . وهم في تعبيرهم عن تلك الطبيعة المثالية شكليون لا يملكون  
قوة الإدراك التي تمكنهم من الاتصال المباشر بها ، وقد أثر هذا  
الفريق برؤيته تلك في الحركة الرومانسية في ألمانيا .

انظر : مجدى وهبة : السابق .

٢٩ — أركادية Arcadia قسم من بلاد اليونان ، وهي عبارة عن منطقة جبلية

في بلاد المورة كان يسكنها رعاة وصيادون بدائيون ، واليها ينسب شعر  
( ٤ — في النقد والأدب )



الرعاة اليوناني القديم الذي خلدها بوصفها بيئة مثالية يسودها السلام والبراءة في العصر الذهبي للأدب اليوناني .

٣٠ — أندرو مارفيل Andrew Marvell ( ١٦٢١ — ١٦٧٨ ) شاعر وكاتب انجليزي ساخر ، عرف بقصائده الغنائية وشعره الساخر وكتاباتة اللاذعة وخاصة تلك التي هاجم فيها الحكومة بعد اعادة الملكية في انجلترا .

٣١ — هو اله الطرب والهرج والمرج في الأساطير الرومانية المتأخرة ، وقد استعار الشاعر الانجليزي جون ميلتون هذا الأسم عنوانا لتمثيلية كتبها بمناسبة حفل تنكري اقامه أحد النبلاء من مقاطعة ويلز في ضيعته عام ١٦٣٤ م . وقد جعل ميلتون شخصية كومبوس احدى ثلاث شخصيات في المسرحية ، وهو ابن باخوس اله الخمر عند اليونان مما كان ملائما لمناسبة المسرحية التمثيلية التي اقيمت في احضان الريف .  
انظر في كل ما سبق :

— Encyclop. Brit .

— The Oxford Companion to Eng. Lit .

٣٢ — « الجحيم » هو أحد ثلاثة أجزاء في ( الكوميديا الالهية ) التي كتبها الشاعر الايطالي دانتي ( ١٢٦٥ — ١٣٢١ ) ، وفيه يصور جهنم على شكل قمع يضيق بالتدريج على العصاة والمذنبين بقدر مراتبهم في المعصية والذنب . أما الجزءان الآخران فهما : « المطهر » ( الأعراف ) و « الفردوس » .

٣٣ — وليم بيتس ( ١٨٦٥ — ١٩٣٩ ) شاعر وكاتب مسرحي وناقد ايرلندي ولد في دبلن ، حيث نشأ على حب الثقافة الأيرلندية والتراث الشعبي لأمتة فأحبه وتأثر به وكان دافعا له على انشاء « الجمعية الأدبية الأيرلندية » في دبلن ولندن من أجل الحفاظ على هذا التراث . ويعكس نتاجه المبكر هذا الافتتان ، حيث نرى ملامح البيئة الأيرلندية في أدبه . وقد نال بيتس جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٢٣ ، ومات في جنوب فرنسا وظل جسده مدفونا هناك الى أن نقل رفاة الى Sligo في أيرلندا حيث قضى معظم طفولته .

وفي قصيدة « الابرار الى بيزنطة Sailing to Byzantium » تتجلى  
عبقرية الشاعر في استخدامه للرموز المحددة ذات المفزى والصور الموحية  
المليئة بالاشارات الفنية المتنوعة حيث ترمز القصيدة الى وطنه الفتى  
الجميل جمالا طبيعيا ، وحيث يرى الشاعر نفسه وقد تهالك جسده  
وعلى الروح ان تنشده بحرارة وقوة من أجل تعرض فناء الجسد ، وبيزنطة  
ليست الارمزا لكل هاتيك المعانى والرموز . انظر :  
Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition ( The University  
of North Carolina Press, 1967 ) PP.62 — 4 .





## الفصل الثاني

### الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية (\*)

« الأسطورة » مصطلح يجرى في عروق كثير من فروع الفكر المعاصر : علم تطور الانسان وعلم النفس ، والدين المقارن ، وعلم الاجتماع ، الى غير ذلك من فروع المعرفة الكثيرة . وما سيأتى بعد قليل هو محاولة لشرح معنى المصطلح في النقد الأدبي الآن . ولكننا ، ونحن ما زلنا في البداية ، ينبغي أن نطرح السؤال التالي : لماذا دخل المصطلح أساسا في النقد الأدبي ؟ والاجابة المشروعة على مثل هذا السؤال هي : لأن الأسطورة كانت وما تزال عنصرا هاما من عناصر الأدب ، ولأن اهتمام الشعراء بها كان عظيما ومستمرا منذ عصر الشاعر اليوناني هوميروس .

والأعمال الأدبية انما تنقسم الى قسمين كبيرين ، يمكن أن يطلق عليهما : القسم الروائي Fictional ، والقسم الذي يتعلق بالموضوع أو الثيمة (الموضوعي) Thematic (١) .

(\*) عنوان الدراسة هو : Myth, Fiction and Displacement وتعنى كلمة Displacement من الناحية اللغوية ، الفارق الناجم عن الوضع الحالي لشيء ووضعه في الأصل . وقد دخلت الكلمة في استخدام بعض العلوم الطبيعية والرياضية والكيمياء والبيولوجيا والهندسة . الخ ، وكذلك علم النفس حيث تعنى فيه : الازاحة أو الاستبدال أو النقل ، وهو تحويل المشاعر السلبية من شخص الى شخص آخر أو جماعة أخرى ، بوصفها حيلة لا شعورية للدفاع عن التوازن الداخلي للنفس البشرية .

ويبدو أن معنى الكلمة في علم النفس هو ما يتمسك به المؤلف ، مطبقا اياه على الأعمال الأدبية الروائية التي تستعير من الأسطورة أدوات وحيلا فنية ، كي تحافظ على درجة معقوليتها وتقبل المتلقي لها ، أو كما قال المؤلف في نهاية هذا الفصل انه هو :

« التكنيك الذي يستخدمه الكاتب كي يجعل قصته مقبولة عقلا ، ومسببة منعقا ، أو متساوقة أخلاقا ، أى يجعل هذه النصبة باختصار : تشبه الحياة » .

فيشمل الأول الأعمال الأدبية ذات الشخصيات الداخلية ، ويقع فيه الروايات والمسرحيات والشعر القصصى والحكايات الشعبية وكل ما يحكى قصة . أما فى الأدب « الموضوعى » فان المؤلف والمتلقى هما الشخصيتان الوحيدتان اللتان تتحكمان فيه ، ويشمل هذا القسم معظم الشعر الفنائى والمقالات والشعر التعليمى والخطابة . ولكل قسم نمطه الخاص من الأساطير ، ولكننا سوف ننصرف هنا الى القسم الروائى من الأدب فحسب ، والى الأسطورة فى شكلها المألوف والمعروف بوصفها ضربا من السرد .

وحين يريد الناقد ان يدرس عملا من الأعمال الأدبية فان الأمر الطبيعى بالنسبة له هو أن يجمعه ، وان يتجاهل حركته فى الزمن ، وينظر اليه - بكل أجزائه الموجودة فى وقت معين - على أنه صيغة كاملة من الكلمات . هذا هو المنهج الشائع فى كل أنواع التكنيك النقدى تقريبا ، وفى هذا يتفق نقاد الحدانة ونقاد التقليد على السواء . غير أننا فى تعاملنا المباشر مع الأدب الذى يختلف عن النقد ، نعى ما يمكن أن نسميه اغراء الاستمرار : تلك القوة التى تجعلنا نقلب صفحات الرواية وتشدنا الى مقاعدنا فى المسرح ، وقد يكون الاستمرار منطقيا ، أو شبه منطقى ، أو نفسيا ، أو انشائيا خطابيا : حيث يكون اغراء الاستمرار نابعا من قصف الشعر الملحمى ورعده ، أو من تتبع أثر القاتل فى رواية بوليسية أو من ترقب أول فعل جنسى للبطللة فى رواية عاطفية . وقد نشعر بعد ذلك أن قوة الاستمرار كانت محض وهم ، وأننا خدعنا عن أنفسنا كما لو كنا من المسحرين .

ان الاستمرارية Continuity فى عمل أدبى ما قائمة على مستويات إيقاعية مختلفة . ففي البدء تسهم كل كلمة وكل صورة وحتى كل صوت مسموع أو غير مسموع تشى به الكلمات ، اسهاما ما فى الحركة الكلية للعمل . ويقتضى الأمر تركيزا هائلا للوقوف على مثل هذه التفاصيل فى أى تعامل أو تجربة مع العمل ، مما لا تتيحه لنا التجربة المباشرة : انها تفاصيل تعود الى نوع من الدراسة النقدية التى تتناول وحدة قائمة بذاتها فى وقت واحد . وفى التجربة المباشرة لا نعى الا سلسلة من الوحدات الأكبر كالأحداث والمشاهد التى

تصنع ما نسميه بالقصة . وما تعنيه كلمة « حبكة Plot » <sup>(٢)</sup> في اللغة الانجليزية هو بالضبط هذا التسلسل الناظم للأحداث الكبرى .

وحتى يكون لدينا مصطلح يغطى الحركة الكلية للأصوات والصور نجد ان كلمة « السرد Narrative » تبدو أكثر طبيعية ومناسبة من كلمة « الحبكة Plot » وكلتا الكلمتين تترجم مصطلح أرسطو « Mythos » ، بيد أن أرسطو كان يعنى أساسا بكلمة Mythos ما نسميه « الحبكة Plot » ، على حين أن « السرد Narrative » — بالمعنى السابق — هو الأقرب الى معجمه . فالحبكة اذن هي أشبه بالأشجار والبيوت التي تركز عليها أبصارنا ونحن نطل من نافذة القطار ، على حين أن السرد هو أشبه بالأعشاب والحصى التي نراها في مقدمة المنظر ونحن نطل من نافذة القطار .

ونصطدم الآن بعقبة مباغتة : فالحبكة ، كما ينص أرسطو ، هي حياة المأساة وروحها ( وينطبق هذا على الأدب الروائي بصفة عامة ) ، ومن ثم فإن جوهر الأدب الروائي هو الحبكة أو محاكاة الفعل ، ولا توجد الشخصيات الا لخدمة الحبكة . وفي تعاملنا المباشر مع الأدب الروائي نحس بالأهمية القصوى لتطور الأحداث المنتظم الذي يستحوذ على انتباهنا ويوجهه . لكننا بعدئذ ، حين نحاول تذكر ما رأيناه أو التفكير فيه ، نجد صعوبة كبيرة في تذكر هذا الاحساس بالاستمرارية . أما الذي يستولى على عقولنا فهو اما تشخيص حي ، أو خطبة عصماء ، أو صورة مذهلة ، ومنظر منبت الصلة عما قبله أو بعده ونتف من هنا وأجزاء من هناك ، هي وليدة ادراك لا يرقى اليه الشك . وملخص حبكة في رواية من روايات سكوت <sup>(٣)</sup> مثلا له من التأثير على السامع ما الملخص حلم من أحلام الليلة البارحة ، ولكن ليست هذه هي الطريقة التي نتذكر بها الكتاب جميعا ، ولا هي سبب تذكره أيضا في أحسن الأحوال . وحتى في عمل روائي معروف لدينا تمام المعرفة مثل ( هاملت ) فأننا — على حين نخترن في أذهاننا سياق المشاهد ، ونعرف أن الشبح يظهر في بداية المسرحية وأن المبارزة بين هاملت ولايرتس تقع في نهايتها — نظل نشعر أن هناك شيئا ما ينقطع ويضطرب به استحواذنا عليه واستمراريتنا فيه . وانقطاع الاستمرارية في التواريخ أبرز منه في الآداب ، واليك مثلا على ذلك :



The Oxford Companion to English Literature

يعتبر كتاب

مرجعا قيما لأنه يتميز بتلخيص كل الحكايات الروائية التي نسيناها ، ولكن ما أوجز فيه مسرحية ( الملك جون ) يعد مثالا على انقطاع الاستمرارية التاريخية بشكل أوضح منه في الأدب ، فقد ورد فيه :

« ان المسرحية ، في انطلاقها الجزئي من التاريخ المحقق ، تتناول حوادث مختلفة في عهد الملك جون ، خاصة مأساة الفتى آرثر . وتنتهي بموت جون في كنيسة سوينستد . ومن اللافت للنظر انها لا تشير من قريب او من بعيد الى الماجنا كارتا Magna Carta وان الخاصية المساوية للمسرحية ، والحزن العميق في نفس كونستانس أم آرثر ، والحيل السياسية التي صورتها المسرحية ، كل أولئك خفت حدة امام ما فيها من الذكاء والفكاهة والشهامة لدى شخصية لقيط فولكونبرج The Bastard of Faulconbridge المفترض انه ابن ريتشارد قلب الأسد » (١) .

تلك هي الكيفية التي نتذكر بها المسرحية على وجه التقريب . نتذكر فولكونبرج وخطبته العصماء في نهايتها ، ونتذكر مشهد الأمير آرثر ، ونتذكر أمه كونستانس ونتذكر في خلفية كل ذلك الملك المذبذب العنيد الهمام . . . ولن نتذكر شيئا عن « الماجنا كارتا » . ولكن ماذا حدث أو وقع في المسرحية ؟ ما الحوادث التي جعلت منها محاكاة فعل ؟ وهل ذلك يهم ؟ فاذا لم يكن يهم فماذا عن المبدأ القائل : ان الشخصيات انما توجد من أجل فعل ، هذا المبدأ الحق الذي لسناء بجلاء أثناء مشاهدة المسرحية ؟ واذا كان يهم فهل ننساق الى ابتداء نظرية فجأة عن الوحدة الفنية التي تغفل عن مسرحية ( الملك جون ) ، على حين هي مسرحية مشروعة ؟

ومهما تكن الاجابة النهائية فاننا يمكن ان نسلم مؤقتا بمسألة ان الاستمرارية - في التعامل المباشر مع عمل روائي - هي هدف اهتمامنا وغايته ، اما التذكر الذي يأتي بعد أو ما أسميه استحوادنا على العمل ، فهو ينحو نحو التقطع والاضطراب ، اذ ينتقل اهتمامنا من سياق الأحداث الى بؤرة أخرى : أي الى ما يدور عليه العمل الروائي ، أو ما يطلق عليه النقد الأدبي الشيعة



Theme (\*) وسوف نلاحظ ، ونحن ماضون في دراسة العمل الروائي وقراءته المرة بعد المرة ، أننا نميل لا الى تجميع خيوط الحبكة بل الى الوعي بالثيمة ورؤية كل الأحداث بوصفها تجسيما لها . وهكذا تظل الأحداث ، في دراستنا النقدية للعمل ، متقطعة ومنفصلة بعضها عن بعض ، ثم متجمعة في شكل جديد . ويصدق على هذا حتى اذا كنا نحفظ العمل عن ظهر قلب ، لأننا اذا ما كتبنا أو حضرنا فيه فسوف نبدا بشيء آخر غير الحدث الطولي (أي الممتد بطول العمل) Linear action .

وفي مصطلح « الثيمة » — كما في مصطلح « السرد » — طائفة من العناصر المميزة :

١ — أحد هذه العناصر هو « الموضوع Subject » الذي يعرض له النقد بالتلخيص بضعة أسطر . فاذا سألنا : ماذا تدور حوله مسرحية آرثر ميللر ( البوتقة ) كان الجواب : انها تدور حول — أى أن موضوعها هو — المحاكمات التي وقعت في مدينة سالم Salem (٦) . كما أن موضوع مسرحية ( هاملت ) هو محاولة هاملت الانتقام من عمه الذي اغتال أباه وتزوج أمه . بيد أن فيلم ( هاملت ) الذي قام ببطولته لورانس أوليفيه استهل بقوله ( والاقتباس من الذاكرة ) : « هذه قصة رجل لم يستطع أن يجمع أمره » ، فهذا الاستهلال هو مفهوم آخر للثيمة : انه يعبر عن الثيمة في ضوء ما يمكن أن نطلق عليه الاعتبار المجازي أو الرمزي ، الى حد أن المقولة هنا تصلح لثيمة مسرحية ( هاملت ) حيث تحول المسرحية الى قصة رمزية والشخصية الرئيسية الى تجسيد للتردد والحيرة .

٢ — يقول روبرت بن وارن Robert Penn Warren في دراسته الممتعة لقصيدة ( الملاح القديم The Ancient Mariner ) (٧) ان القصيدة كتبت بدافع من ، كما انها تدور حول ، الاعتقاد السائد في كون الحقيقة كامنة « في الفعل الشعري بحد ذاته ، بحيث يكون الاهتمام الأخلاقي والاهتمام الجمالي مظهرين لنشاط واحد هو النشاط الابداعي ، وهذا النشاط هو تعبير عن الذهن كله » . ومرة أخرى نلمح هنا تجريدا رمزيا من ذلك النوع الذي يرد الثيمة الى ما كان

يعنيه أرسطو أصلا بكلمة *dianoia* أى الفكرة *thought* أو الخاطر الحافل بالحكمة الذى تثيره القصيدة فى نفس قارئ متأمل .

٣ — يبدو لى أن تصورا ثالثا للثيمة أمر محتمل ، وهو أقل تجريدا من الموضوع وأكثر مباشرة من التفسير المجازى الرمزى . وهو فضلا عن ذلك ، تصور لا تتكيف معه مفردات النقد المعاصر بصورة سليمة . فالثيمة فى هذا التصور الأخير هى الحبكة *Plot* التى نبحث عنها فى وقت واحد مع الوحدة *Unity* حين يتضح شكلها فى أذهاننا . ولقد استخدمت كلمة *dianoia* فى كتابى ( تحليل النقد *Anatomy of Criticism* ) بهذا المعنى : أى أنه امتداد لتعريف أرسطو ، وهو امتداد له — بلا شك — ما يسوغه فى نظرى . والثيمة — مدار البحث — تختلف تقديرا عن الحبكة المتحركة : انها فى الجوهر هى هى ، ولكننا الآن معنيون بالتفاصيل فى علاقتها بالوحدة ، وليس فى علاقتها بالتشويق وتطور الأحداث المتمد بطول العمل . فنتخذ العناصر التى تمسك بخيوط العمل وتجمع بينها فى وحدة متناغمة أهمية متجددة ومتزايدة ، وتنبؤا التفاصيل الأدق فى التصوير — التى قد تغيب عن ملاحظتنا الواعية أثناء التناول المباشر للعمل — مكانتها اللائقة . وبسبب هذا الاختلاف ( أى الاختلاف فى التفاصيل بين الثيمة وتطور الحبكة بطول العمل ) نجد ذاكرتنا فى تطور الأحداث تنداح مع تزاخم الأحداث حول بؤرة اهتمام أخرى . وكل حدث أو حادث منها ، نراه فى الوقت نفسه هو بيان جلى لوحدة مضمرة من نوع ما ، وحدة تخفى وتظهر كما تفعل الثياب بجسد « الرفاء ذى الثياب المهلهلة *Sartor Resartus* » حيث تبدى بعضا وتخفى بعضا (٨) .

وفضلا عن ذلك فإن الحبكة أو تطور الأحداث بصورة شاملة هو بمثابة الاعلان عن الثيمة ، حيث يمكن أن تحكى نفس القصة ( أى الثيمة فى تعريفنا ) بطرق كثيرة مختلفة . ويستحيل طبعاً أن نقف على مدى التغيرات فى التفاصيل قبل أن نتخذ ثيمة أخرى بيد أن تلك التغيرات قد تكون هائلة بشكل مذهل . وقصة تشوسر ( حكاية بائع صكوك الغفران *Pardoner's Tale* ) (٩) نبتت اول ما نبتت فى الهند ، ولا بد أنها انتهت الى تشوسر عن طريق بعض المصادر

الأوربية في الغرب ، وظلت في الهند حيث التقط خيوطها كبلنج وضمنها كتابه ( كتاب الغابة الثاني The Second Jungle Book ) (١٠) . وكل شيء فيه مختلف من المناظر الى التفاصيل الى طريقة تناول ، ومع ذلك فاني اعتقد أن أى قارئ مهما كانت درجة ثقافته يستطيع أن يتعرف على « القصة » ذاتها أى القصة بوصفها « ثيمة » أما الاختلاف فيأتى من تطور الأحداث تطورا يجرى في المسار الطولى للعمل .

وفي أغلب الأحوال تكون لدينا وحدات صفري متشابهة من ذلك النوع الذى يسميه دارسو الادب الشعبى « الموضوعات الدالة Motifs » (١١) ، كأن يكون الموضوع الدال مثلا في تناول بطلتين واحدة سمراء وأخرى بيضاء في عدة اعمال أدبية . وهكذا يأتى الموضوع الدال في قصة هاوثورن ( اله الحقول المرضى The Marble Faun ) (١٢) وقصة وولتر سكوت ( ايفانهو Ivanhoe ) (١٣) واعمال أخرى . وفي ( ليسيداس Lycidas ) (١٤) نجد الموضوع الدال هو « الزهرة الحمراء القانية تحمل نقوش الألم » ، وهى الزهرة الحمراء أو القرمزية التى تتردد في كل المراثى الرعوية ، وهلم جرا . وقد سميت هذه الوحدات الصفري ، فيما سبق ، النماذج العليا Archetypes ، وهى كلمة متواترة منذ عصر أفلاطون تعنى الصيغة أو الشكل النمطى Pattern الذى يوظف في عملية الابداع .

ونحن نعى من فورنا - في معظم الأعمال الروائية - أن الحكمة Mythos ( أى العقدة Plot + الوحدة Unity ) أو سياق الأحداث الذى يشهد انتباهنا ، تأخذ في التدرج نحو الوحدة ، ونحاول دائما - ولو غالبا بدون وعى - أن نصوغ في الوقت ذاته صيغة دلالية أكبر على أساس مما قرأناه أو شاهدناه حتى تلكم اللحظة . ونحس بالثقة تملؤنا لأن البداية تتضمن نهاية ، ولأن القصة ليست بحال من الأحوال كالروح في المفهوم الدينى تبدأ في لحظة زمنية عشوائية ونسير الى أبد الآبدين بلا نهاية . ومن ثم فإننا نمضى في القراءة . ولو كانت الرواية مملة ، كى « نرى ما تنتهى اليه » ، أى أننا نتوقع شيئا قرب النهاية يرتوى عنده ظمأ التشويق الممتد بطول العمل ، ويتم به تصور شكل العمل

بكلية . وهنا هو ما يسميه أرسطو التعرف *anagnorisis* حيث مصطلح « التعرف *recognition* » أكثر أداء للمعنى من كلمة « الاكتشاف *discovery* » .

ان الحبكة في الملهة أو المأساة ليست خطأ مستقيماً ، بل هو خط مقوس يتخذ شكل القم في القناع المعروف الذي نراه على واجهة المسارح : فالحبكة في الملهة تعكس شكل . حيث يهوى الحدث الرئيسى الى مهاوى التعقيدات المأساوية ثم يرتفع الى أعلى في نهاية سعيدة . أما حبكة المأساة فتعكس الشكل مقلوباً  $\cap$  حيث يرتفع الحدث الرئيسى ويتأزم في انقلاب أو تحول *Periperty* (١٥) ثم يهوى الى حضيض الكارثة من خلال سلسلة من التعرف *recognition* تكون عادة هي النتائج المحتملة للمشاهد السابقة . ولكن ما نتعرف عليه في كلتا الحالتين نادراً ما يكون شيئاً جديداً ، انه شيء ما برح موجوداً هناك طوال التجربة ، غير ان تجليته للعيان انما يكون من اجل ان يصل النهاية بالبداية .

وغالباً ما تستخدم بعض الحيل الرمزية ذات المغزى للايماء الى التعرف واجلاء وحيدة الثيمة ومن الأمثلة على ذلك مسرحية ( ابرة جامر جيرتون *Gammer Gurton's Needle* ) (١٦) ، وهي مسرحية من القرن السادس عشر يدور الحدث الرئيسى فيها عامة على ما يثيره فقد ابرة من ضجة كبيرة ، ولا تكف هذه الضجة الا في نهاية المسرحية حين يوخز المهرج هودج *Hodge* بالابرة في مؤخرته . وكذلك توظف المراوح والخواتم والسلاسل والملحقات ( الاكسسوارات ) المسرحية الكوميديّة الأخرى لغايات وألغاز رمزية تتصل - في أغلب الظن - بالتعرف على الشخصية الرئيسية . ولقد تواترت وحامات الولادة وما تحمله من معانٍ رمزية في الأعمال الروائية منذ بداية أوديسوس *Odysseus Scar* الى الخطابات القرمزية اللون ، ومن العلامة على جبهة قابيل الى وشم الوردية (١٧) . ونجد في القصص الرومانسي الاغريقى وما تلاه من قصص اطفالاً رضعاً انحدرُوا من أصول عريقة قد خلفوا على التلال عراة الا من امارات الولادة وقرائنها ، يعثر عليهم الرعاة والفلاحون ، فينشؤون في المرك



الأسفل من الحياة ، ولا تكتشف فيهم أمارات الولادة وقرائنها الا بعد أن تمضي  
القصة وتطول بما فيه الكفاية . وربما تكون القرينة - في الأعمال الروائية الأرقى  
والأكثر تعقيدا - تعليقاً ملتويا أو كناية على شخصية ، كما في رواية هنسرى  
جيمس ( الطبق الذهب The Golden Bowl ) ( ١٨ ) ، فان كانت موضوعا دالا  
Motif فانها قد تؤدي وظيفة ما أسماء ت . س اليوت « المعادل الموضوعي  
Objective Correlative » ( ١٩ ) .

وعلى كل حال يبدو أن نقطة التعرف هي أيضا نقطة الكشف عن الهوية  
identification . حيث تبرز الحقيقة الكامنة المتعلقة بشيء أو شخص ما  
إلى مجال الرؤية . وإلى جانب القرينة ، قد يكشف البطل هوية والديه أو  
أطفاله . أو يخوض غمار محنة basanos تبين حقيقة شخصيته ، أو أن يسقط  
القناع عن وجه الشرير فيبدو بدونه منافقا ، أو قد يهتدى إلى القاتل كمنافق  
القصص البوليسية . ولدينا في المسرحية الصينية ( دائرة الطباشير  
The Chalk Circle ) كل أشكال التعرف المحتملة بمعناه الحاسم : فالعشيقة  
المحظية تحمل من سيدها وتلد له ولدا ثم أن زوجة السيد تتهمها بأنها قتلت  
الطفل ، على حين أن الزوجة هي القاتلة ثم انها تزعم أن الطفل هو ولدها .  
وتحاكم العشيقة أمام قاض أحق يحكم عليها بالاعدام ، ولكن تعاد محاكمتها أمام  
قاض حكيم يجرى لها اختبارا بدائرة الطباشير تشبه قضاء سليمان في قصته  
الواردة بالعهد القديم ( ٢٠ ) حيث يثبت أن العشيقة المحظية هي الأم . ونحن  
واجدون في هذه المسرحية :

( أ ) الوسيلة الدالة المحددة التي تستمد منها المسرحية عنوانها .

( ب ) المحنة أو الابتلاء الذي يكشف عن الشخصية .

( ج ) لم شمل الأم الحق بطفلها .

( د ) التعرف على الطبيعة الحق لكل من العشيقة والزوجة .

وهناك عناصر عديدة أخرى ذات أهمية في بناء هذه المسرحية ، ولكن  
العناصر التي ذكرناها كافية في أخذ أيدينا كي نمضي في متابعتها .

يبد لنا حتى الآن لم نتناول سوى الأشكال المحددة والمقيدة كالكوميديا . حيث تعلن نهاية الحدث الممتد بطول العمل عن وحدة الموضوع . فمساذا نحن واجدون اذا تناولنا أعمالا أخرى اطلق فيها المؤلفون عنان خيالهم فصارت طليقة بلا قيود ؟ وما وضعى هذا السؤال فى هذه الصيغة الشائعة الا برهانا على التخطيط النقدي العجيب الذى نقع فيه : اننا اذ نتحدث عادة عن « الخيال imagination » بصورة سيكولوجية نتحدث عنه بمعناه فى عصر النهضة ، أى بوصفه وظيفة تجرى أساسا على تداعى الخواطر وخارج نطاق الاجتهاد العقلى . ولكن وظيفة تداعى الخواطر ليست هى الوظيفة الابداعية على الرغم من اختلاط مفهوم الوظيفتين غالبا لدى مضطربى الأعصاب neurotics وحين نتحدث عن الخيال بوصفه القوة التى تبدع الفن فاننا نتحدث عنه بوصفه مبدأ الخلق والبناء فى الابداع ، أو ما أسماه كوليردج « القوة التركيبية السحرية esemplastic » (٢١) . غير ان الخيال بهذا المعنى وحده ودونما سياق آخر يستطيع أن يخلق أو يشكل فحسب . فمن النادر أن نجد أثرا للخيال العشوائى المبدع فى الفنون ، ومعظم ما لدينا من هذه الفنون هو محاكاة بارعة له . واذا نظرنا فى الثقافات جميعا من لدن الثقافات البدائية الى آخر صيحات الرسم التلطيخى Tachiste (٢٢) والرسوم المتحركة فى عصرنا ، فسوف نجد قاعدة مطردة وهى أن الخيال الطليق ( أى الغير المقيد ) فى معناه البنائى ، ينتج فنا تقليديا راقيا .

وتنم هذه القاعدة طبعا عن أن اصل القيود ( المفروضة على الخيال ) نابع من الحاجة الى انتاج قصة مقبولة ، والى تناول الأشياء كما هى لا كما يراها الراوى ملائمة له . ان تنحية الضرورات التى تدعو الى كتابة قصة مقبولة عقلا تمكن الراوى من التركيز على بنائها ، وحين يحدث ذلك تتحول الشخصيات الى تصورات خيالية فيصير الأبطال محض بطولة ، والاشرار محض شر . أى ينصهرون فى أدوارهم المرسومة لهم فى العقد او الحكاية . ونلمس بوضوح كبير تحول البناء الى بناء تقليدى فى الحكاية الشعبية : حيث لا تحكى لنا شيئا مقبولا عقلا عن حياة مجتمع ما أو عاداته ، فضلا عن كونها خالية من الحوار وعارية من التصوير الفنى أو السلوك المركب — فانها لا تعنى بكون أبطالها من الانس أو

الجن أو الأنعام . فالحكايات الشعبية ببساطة هي أنماط مجردة وغير معقدة ويسيرة التذكر ، ولا تقف في طريق فهمها عقبات اللغة والثقافة كما لا يتوقف تدفق الطيور المهاجرة عند اجراءات ضبط الجوازات في الموانئ والمطارات ، وتتكون من موضوعات دالة motifs ذات تداخل متباين ومتمايز بحيث يمكن حصرها وتصنيفها .

ومهما يكن من شيء فإن الحكايات الشعبية تمثل سلسلة متصلة الحلقات بالأدب الروائي . وربما نعلم — بصورة ما — أن قصة ( سندريلا Cinderella ) (٢٣) قد وظفت مئات الآلاف من المرات في رواية الطبقة الوسطى البرجوازية ، بل أن كل رواية مثيرة thriller (٢٤) تقريبا هي تنويع من نوع ما على قصة ( ذو اللحية الزرقاء Blue Beard ) (٢٥) . ولكن من النادر أن نبين السبب وراء اهتمام الكتاب ، حتى العظماء منهم ، بمثل هذه الحكايات : لماذا استوحى شكسبير منها الموضوع الدال في كل مسرحياته الكوميديّة تقريبا ؟ ولماذا قامت عليها معظم الأعمال الروائية الراقية ثقافيا في عصرنا كأعمال توماس مان الأخيرة ؟ (٢٦) ذلك لأن الكتاب يهتمون بالحكايات الشعبية لنفس السبب الذي جعل الرسامين يهتمون بضروب النسق الموجودة في الحياة الواقعية : حيث تعينهم الحكايات الشعبية على اكتشاف المبادئ الأساسية لرواية القصة كما يستعين الرسامون بضروب النسق الموجودة في الحياة الواقعية لتخطيط لوحاتهم . والكاتب الذي يستعين بالحكاية الشعبية ما زال أمامه المشكل الفني في جعلها مقبولة بدرجة كافية لجمهور من المتلقين أرقى ثقافيا وسلوكيا . وحين ينجح فإنه لا ينتج واقعية بل مسخا لها من أجل صالح البناء . ومثل هذه المسخ هو المعادل الأدبي للاتجاه الموجود في الرسم نحو تدوير موضوع الرسم في شكل هندسي نراه في الرسوم البدائية ، كما نلاحظ على سبيل المثال في الرسوم البدائية الأرقى لدى كل من لاغار أو موديليانى (٢٧) .

إن ما نراه بوضوح في الحكايات الشعبية نراه بصورة أقل وضوحا في الروايات المتداولة بين عامة الناس . فإذا ما أردنا الحادثة من أجل الحادثة فقط فإننا لا نتوخاها عند الروائيين المتعارف عليهم ، بل في قصص المغامرات



كما هي لدى رايدر هاجارد وجون بكان (٢٨) ، حيث الحدث قريب من حدود المقبول عقلا ان لم يكن بالفعل متساويا معه . وليس مثل هذه القصص بأكثر فضفضة أو مرونة من الروايات الكلاسيكية ، بيد أنه أشد حبكة وكثافة . فقد عفى الزمن على الاحساس المتروك بالجوى وراء كل تجربة عارضة ، والكشف عن كل مظاهر الشخصية ووجوهها ، واكتساب خبرة ما عن مجتمع معين . وأصبح من المؤلف أن تطل علينا في بداية القصة مغامرة خطيرة يرد اليها ويخضع لها كل شيء في نظام صارم .

وعلى حين تكون الشخصيات في مثل هذه الأعمال موجودة من أجل الحدث الرئيسى ، نجد أن عنصرى الحدث اللذين حددناهما بالحبكة Plot والقيمة theme تتجاوزان تماما ، بحيث يكون من الصعب أن تروى القصة في شكل سردى آخر . أما انتباهنا فليست أمامة فرصة للتشتت عندما يصل الى نقطة التعرف بحيث نشعر أننا لسنا بحاجة الى قرائتها مرة أخرى . وخضوع الشخصية للحدث الممتد بطول العمل هو أيضا ملمح من ملامح القصة البوليسية Detective Story لان مجرد بقاء احدى الشخصيات قادرة على القتل هو القرينة الخفية التى تقوم عليها كل قصة بوليسية . وأكثر من هذا وضوحا اخضاع اتجاه أخلاقى لتقاليد القصة ، كما هو الحال في قصة روبرت ستيفنسون ( لصوص المقابر The Body — Snatcher ) (٢٩) التى تدور حول سرقة جثث الموتى من المقابر وبيعها لطلاب الطب ، حيث نقرا أن الجثث « تتعرض لأخط درجات المهانة أمام فصل من الطلاب المشدوهين » ، وغير هذا مما يتمشى مع الاتجاه الأخلاقى نفسه . وليس من الوارد أن نبحث عما اذا كان هذا هو بالفعل منحنى ستيفنسون تجاه استخدام جثث الموتى في دراسة الطب أم أنه يتوقع أن يكون ذلك هو رأينا نحن . وبقدر الاحساس المتولد من بشاعة الجريمة تكون القصة أشد اثارة ، أما الاتجاه الأخلاقى فانه يأتى عمدا بغية تكثيف جو القصة .

وعلى النقيض من تلك الرواية التقليدية تأتى أعمال الكاتب ترولوب ممثلة في رواية ( الوقائع التاريخية الأخيرة في حياة بارست Last Chronicle of Barest ) (٣٠) ، حيث الخط الرئيسى للقصة هو محاكاة من نوع ما للرواية



البوليسية. ، اذ ان محاكاة عنصر الاثارة والتشويق خاصة تتردد في أعمال ترولوب. فقد سرق مبلغ من المال ، وتحوم الشبهات حول القس جوسايا كراولي اذاعى كنيسة هوجيلستوك . ومعقد المحاكاة هو أن شخصية كراولي تصدرت وبرزت بوضوح لا ريب فيه ، ولكن القارىء اذا تصور أنه قادر على السرقة فهو ببساطة لا يعى القصة ، حيث يكون الحدث - في هذا المقام وفي ضوء هذه الرؤية - موجودا من أجل الشخصيات ومخالفا بذلك قاعدة أرسطو التى تنص على أن الشخصيات موجودة من أجل الحدث . وليس هذه بالرؤية الصحيحة ، فما زالت الشخصيات موجودة لخدمة الحدث ، غير أن « الحدث » في رواية ترولوب كامن في البانوراما الاجتماعية الهائلة التى تبينها الأحداث جميعا على طول العمل . وما يزال التعرف مستمرا يجرى فى النسيج البنائى للشخصية والحوار والتعليقات نفسها دون حاجة الى تحويل مسار الحكمة بغية اضعاف الدرامية على التناقض القائم بين المظهر الخادع والحقيقة الباطنة . وقبل مثل هذا تقريبا عن رواية المحاكاة Mimetic Fiction من لدن ديفو (٣١) الى أرنولد بينت (٣٢) . فحين نقرا صموليت (٣٣) أوجين أوسستن (٣٤) أو ديكنز (٣٥) فاننا نقرأهم من أجل نسيج بناء الشخصية ، وننظر الى الحكمة - اذا ما فكرنا فيها على الاطلاق - على أنها حيلة تقليدية آلية بل وعشوية ( كما هى احيانا فى عهد ديكنز ) ، استعين بها لارضاء مطالب السوق الأدبية . فحسب .

والاستعانة بالمعقولية لكبح جماح الخيال أمر ظاهر التناقض والتضارب . فهو اذ يسعى الى تقييد الخيال فانه فى الوقت نفسه يجعله أكثر مرونة من ناحية تصميمه الفنى . ومن ثم فاننا نجد أن مقدرة الرسام - فى داخلية لوحة واقعية هولندية مثلا - على طلاء سطح القماش الناعم اللامع قد حدت من قوة تصميمه الفنى من ناحية ، وجعلت تناول هذا التصميم الفنى أصعب فى النظرة الأولى من ناحية أخرى . والحق اننا غالبا ما « نقرأ » اللوحات الهولندية بدلا من النظر اليها ، نقرأها مأخوذين ببراعتها الفنية الفائقة ولكننا نظل فى الوقت نفسه غير متأثرين بالحس الواعى الغالب على بنائها الكلى .

ويكاد الغموض الذي يعترى مصطلح « الخيال » أن يلحق بنسا ، فحتى الآن ما زلنا نستخدم الكلمة بمعنى القوة البنائية التي يتولد عنها - لو تركت هكذا بنفسها - روايات صارمة البناء يمكن التنبؤ بنهايتها . وفي هذا المعنى تحدث برنارد شو عن الروايات الخيالية *Romances* التي كتبها ماري كوريللي (٣٦) بوصفها انتصارا للخيال على العقل . والمغزى الكامن في « العقل » هنا هو أن القوة البنائية أقل تجليا من قوة الخيال التصويرية أو التوليدية *Reproductive Power* التي تتجلى في نسيج بناء الشخصيات والتصوير . وليس من سبب يمنع هذه الأخيرة من أن تسمى هي الأخرى خيالا ، فهناك على كل حال نوعان من التعرف يستوليان علينا ونحن بصدد قراءة رواية : الأول هو التعرف المستمر على ما هو مقبول عقلا وصحيح منطقا بالنسبة للتجربة وعلى ما لا يمت للحياة بشبه برغم ما فيه من حيوية الحياة ذاتها . والآخر هو التعرف على ماهية التصميم الفني أو البناء الكلي الذي نخوض غماره من خلال التعرف على الحبكة *Plot* واكتشافها .

ولقد دفع تأثير رواية المحاكاة النقد الى أن يعتنق النوع الأول من التعرف . فكليردج - كما هو معروف - عزم على أن تكون ذروة ( سيرته الأدبية ) تطبيقا عمليا لنظريته عن « القوة التركيبية السحرية *esemplastic power* » أو الطبيعة البنائية للخيال ، فاذا بنا - حين وصلنا الى ذلك الفصل الخطير أو الذروة - نكتشف أنه لم يستطع الوفاء بكتابته . وكانت هناك بلا شك اسباب كثيرة لذلك ، غير أن أحدها هو عدم ايمانه بالخيال بوصفه قوة بنائية على الاطلاق . انه يعنى بالخيال ما أطلقنا نحن عليه القوة التصويرية ، أي القدرة على اضفاء الحياة على نسيج بناء الشخصيات والتصوير . وعلى هذه القوة ينطبق تشبيهه المفضل لها بالكائن العضوي الحي ، حيث الوحدة هي « نشاط حيوي » غامض يستعصي على التدقيق والتحقيق . ونقده التطبيق المولع به منصب على النسيج : فلا يتطرق الى التصميم الفني أو البناء العام ، أو ما نسميه الثيمة لمرحبة شكسبيرية . أما التوهم *Fancy* عنده فهو حقا ما يعنيه « بالقوة التركيبية السحرية *esempiastic power* »

التي يميل الى الاعتقاد بأنها آلية . ومفهومة للتوهم بوصفه حالة من التذكر متحررة من الزمان والمكان تتلاعب بالثوابت والمحسوسات ، وصف يبعث على الاعجاب للحكاية الشعبية في تنائها عن المجتمع ومحصلتها من الموضوعات الدالة المتباينة التداخل interchangeable motifs (٣٧) . وهكذا يقع كوليردج في براثن تقاليد الطبيعية النقدية Critical Naturalism (٣٨) التي تضع قيمتها على أساس من الاتصال المباشر بين الفن والطبيعة تلك التي نحس بها دوما في نسيج رواية المحاكاة .

وليس هناك ما نأخذه على الطبيعة النقدية فيما تذهب اليه من غلو ، الا انها تغطط مشاعرنا حقها في الاحساس بالبناء العام لعمل روائي ما . ولن نحاول - مع ذلك - اتمام ما ذهب اليه كوليردج ولم يكمله ، او نقض منطلقات افكاره . او الدخول في متاهات مصطلح التوهم وغيره من المصطلحات التقليدية المغالية ، لأن هذا كله قد يشق اتجاهها نقديا جديدا بدلا من تطوير دراسة النقد المتناح (٣٩) .

وغاية الامر أننا نحس في التناول المباشر لعمل روائي جديد علينا بوحدته التي نستمد منها من استمراريته التي تغرى بالمتابعة . وكلما صار العمل مألوفاً تلاشى هذا الاحساس بالاستمرارية فنتحول الى التفكير فيه على انه سلسلة متقطعة الحلقات يصلها ببعضها شيء يستعصى على التحليل النقدي . ولا تسلم هذه الوحدة قيادها وتخضع للدراسة النقدية الا حين تبرز لنا صورة وحيدة « الثيمة theme » - كما قدمنا في تعريفنا لها - حين نستطيع ان ندرسها دفعة واحدة ، وحيث نباشرها عادة من خلال بعض التعرف الحاسم على الحكمة ومن ثم فاننا بحاجة الى ضرب تكميلي من النقد يمكننا من فحص البناء الكلي للرواية بوصفه شيئا غير آلي وغير ذي أولوية مطلقة ، ولذلك كانت دراسة الأسطورة بوصفها ثيمة العمل الروائي وجماع وحدته .

★ ★ ★

ونعني اولا بالأسطورة ، كما قدمنا في البداية ، نمطا معيناً من القصة : انها قصة تكون بعض شخصياتها الرئيسية آلهة أو كائنات أعظم قوة من الانسان .



ومن النادر ان تضعها في مكان من التاريخ : حيث يتبوا الحدث الأساسي فيها مكانا في عالم « يتجاوز او يسبق الزمن العادي in illo tempore » على حد تعبير ميرسيا الياد Mircea Eliade . ومن ثم فانها ، كالحكاية الشعبية اطار قصصى مجرد . تستطيع الشخصيات فيها ان تفعل ما تشاء ، اى كما يريد قاص القصة : فليس ثمة من ضرورة كى تكون مقبولة عقلا أو منطقية في بواعثها وأسبابها . والأشياء التى تحدث فى الأسطورة هى نفسها الأشياء التى تحدث فى القصص فحسب ، حيث هى عالم أدبى مستقل . وهكذا يجد الكاتب الروائى فى الأسطورة ما يجده فى الحكايات الشعبية من افتتان وسحر طبيعى . انها تضع بين يديه اطارا سالف الاعداد يغمره جلال القديم ، وتتيح له ان يكرس كل قدراته لاحكام تصميمه الفنى أو بنائه العام . ومن ثم كان توظيف جيمس جويس<sup>(٤٠)</sup> وجان كوكتو<sup>(٤١)</sup> للأسطورة ، كتوظيف توماس مان<sup>(٤٢)</sup> للحكاية الشعبية ، يسير متوازيا مع ما ساد الرسم المعاصر من توظيف المجرد abstraction والوسائل الأخرى لتأكيد التصميم الفنى أو البناء العام ، وكان اهتمام الكاتب المعاصر بطقوس الخصب البدائية يسير متوازيا مع اهتمام فنان المنحت المعاصر بأعمال النحت الخشبي البدائية .

ومع ذلك هناك صلة هامة بين الاسطورة والحكاية الشعبية . فالاساطير ، مقارنة بالحكايات الشعبية عادة ما تكون على درجة خاصة من الجدية : فيعتقد أنها « قد حدثت بالفعل » ، أو انها ذات مزايا نادرة تفسر ملامح معينة كالطقوس مثلا . وعلى حين تباين الحكايات الشعبية ببساطة فى موضوعاتها الدالة motifs داخليا وتتحول الى متفرقات واشتات ، تبدى الأساطير ميلا عجيبا نحو التلاحم قاصدة الى اقامة أبنية أكبر . فلدينا اساطير الخلق ، واساطير الهبوط والفيضانات . واساطير المسخ وموت الآلهة ، واساطير الرؤيا والنبوءة ، حيث ينحو كتاب الكتب المقدسة أو جامعو الأساطير مثل أوفيد<sup>(٤٣)</sup> منحى تصنيفها فى سلسلة . وبينما يندر أن تكون الأساطير ذاتها تاريخية ، فانها تبدو قادرة على اعطاء شكل مستقل ومتكامل من التقاليد التراثية التى ينتج عنها الغاء الحدود الفاصلة بين الأسطورة وسيرة التاريخ الماضى ، والتاريخ الحقيقى الذى نجده عند هوميرو Homer وفى كتاب ( العهد القديم ) .



والأسطورة ، بوصفها نمطا للقصة ، هي ضرب من فن القول ، وتنتمي إلى عالم الفن . وتتناول كالفن - على عكس العلم Science - العالم الذي يبدعه الإنسان لا العالم الذي يعتزمه الإنسان وينشده . والشكل الكلي للفن - كما يقال - هو عالم مضمونه طبيعي وشكله انساني ، ولذلك كانت « محاكاة » الفن للطبيعة تمثالا للطبيعة في أشكال انسانية . وعالم الفن انشائي في الأصل والانطباع ، وهو عالم تستمر فيه الشمس في الشروق والغروب قبل أن يفسر العلم شروقها وغروبها بأنه ضرب من الأوهام . كذلك الأسطورة حين تحاول عامدة وبصورة مقننة أن ترى الطبيعة في هيئة انسانية : انها لا تهيم على وجهها في الطبيعة وتتلاشى فيها كما تفعل الحكاية الشعبية .

والرابطة التي تجمع بين الشكل الانساني والمضمون الطبيعي في الاسطورة كامنة في شخصية الاله فليست رابطة قصص الاله فايثون Phaethon (٤٤) بالشمس والاله انديميون Endymion (٤٥) بالقمر هي التي تجعل منها أساطير لأننا قد نجد حكايات شعبية من هذا النوع ، بل هي صلتها القوية بحشد هائل من القصص رويت عن أبولو Apollo وأرتميس Artemis (٤٦) ، التي تضعها في مكانها الملائم من نظام الحكايات المتنامي والمتعظم الذي نسميه الأسطورة Mythology . وكل أسطورة مولدة تميل إلى استكمال ذاتها، وتشير إلى عالم تمثل فيه « الآلهة » الطبيعة كلها في شكل انساني . وتمثل في الوقت نفسه الانسان بكل ما يموج فيه من تدبر في مصيره وحسود قوته وإرادته ، ومدى آماله وأشواقه . وقد تتطور الأسطورة عن طريق التنامي والتعظم كما في اليونان ، أو عن طريق التصنيف الصارم واستبعاد المواد غسيرة المطلوبة كما عند بني إسرائيل، بيد أن الغاية في كلتا الثقافتين هي الاتجاه نحو محيط لفظي من التجربة الانسانية .

ان المبدأين الكبيرين اللذين تستعين بهما الأسطورة في تمثيل الطبيعة مع الشكل الانساني هما القياس والمماثلة analogy and identity : فالقياس يحدد النظائر بين الحياة الانسانية والظاهرة الطبيعية ، والمماثلة تخرج لنا « الآلهة الشجرة » . وتقبض الأسطورة على العنصر المبدئي في البناء العام الذي

تطرحه الطبيعة - كالدورة الزمنية كما نعرفها في اليوم بطلوع الشمس ، وفي السنة بتعاقب الفصول - فتمثله الدورة الانسانية للحياة والموت ، ثم يأتي ( عن طريق القياس مرة أخرى ) اعادة الميلاد . وفي الوقت نفسه تنتج المفارقة ، بين العالم الذي يحيا فيه الانسان والعالم الذي يتمنى أن يعيش فيه ، حالة جدلية dialectic في الأسطورة ، ينفصل على اثرها الواقع الى نقيضين : الجنة والنار كما في كتاب ( العهد الجديد ) وكتاب أفلاطون ( فايدو Phaedo ) (٤٧)

ثم يأتي توظيف الأساطير مرة أخرى بوصفها رموزا للعلم أو للدين أو للأخلاق : انها تنشأ في المقام الأول معبرة عن طقوس أو قوانين ، أو تكون شواهد أو رموزا تجلو موقفا أو وجهة نظر معينة ، كما في أساطير افلاطون أو أسطورة اخيل Achilles عن وعائى زيوس في نهاية الإلياذة (٤٨) . فاذا توطنت الأساطير واستقرت بنفسها فانها قد تفسر عقائديا أو مجازيا بطرق لا تعد ولا تحصى ، كما هو شأن الأساطير المتعارف عليها على مر القرون .

ولما كانت الأساطير قصصا ، فانها تحمل بداخلها « ما تعنيه » في ثنايا ما تنطوي عليه من حوادث . وليست هناك ترجمة لأسطورة ما من لفتها الى لغة أخرى تستطيع أن تقف ندا كفؤا في مواجهة معناها . فالأسطورة قد تروى مرة ومرات ، وقد يدخلها التحوير أو الزيادة ، وقد تكتشف فيها أنماط وصيغ عديدة ، غير أن حياتها هي دائما الحياة الشعرية للقصة لا الحياة الأخلاقية لموعظة بينة هي من قبيل تحصيل الحاصل . وحين تخلع مجموعة من الأساطير كل صلة بالعقيدة ، تصبح أدبية خالصة كما صنعت الأساطير الكلاسيكية في أوربا . المسيحية غير أن هذه المرحلة لا تتأتى الا اذا كانت الأساطير نفسها أدبية في بنائها بطبيعتها ، وسواء اعتقدنا دينيا في التفسير المطروح للأساطير أو لم نعتقد ، فلن يتأثر البناء الأدبي لها على الإطلاق .

وهكذا تقدم الأسطورة الخطوط العامة الأساسية ومحيطا من عالم لفظي يملؤه الأدب في مرحلة متأخرة حيث الأدب أكثر مرونة من الأسطورة ، واقدر على ملء هذا العالم تماما : فقد يتناول الشاعر أو الكاتب الروائي مجالات في الحياة الانسانية بعيدة كل البعد عن عالم الآلهة الضبابي ، والخطوط العريضة

الهائلة للقصة في الأسطورة . ولكن الأسطورة في كل الثقافات تندمج في الأدب وتنشأ معه بصورة تخفى عن مداركنا . ( فالأوديسا ) بالنسبة لنا عمل أدبي ، ولكن ريادتها تاريخ التراث الأدبي ، وأهمية الدور الذي تلعبه الآلهة في أحداثها وتأثيرها على الفكر الدينى في اليونان في تاريخ لاحق ، كل أولئك معالم مشتركة بين الأدب المصطلح عليه والأسطورة ، وتبين أن الفرق بينهما هو فرق زمنى لا فرق بنائى . ويعى رجال التربية الآن أن الطريقة الفعالة لتدريس الأدب ينبغى أن يكون باستعراض تاريخه ملخصا بدءا من طفولته الأولى في أحضان الأسطورة والحكايات والسير الشعبية .

ومن ثم فأننا ينبغى أن نتوقع أن يكون هناك نتاج أدبى كبير ينبثق مباشرة من أساطير محددة كقصائد درايتون Drayton و كيتس Keats عن انديميون التى تنبثق من أسطورة الفتى اليونانى انديميون (٤٩) . بيد أن دراسة الصلات بين الأدب والأسطورة لا تكون مقصورة على علاقة الطرف الواحد بالآخر .

ففى المقام الأول نرى أن الأسطورة — بوصفها بناء يحدد المعتقدات الدينية والتراث التاريخى والافتراضات التخمينية حول الكون فى مجتمع من المجتمعات، أو باختصار كل نطاقات التعبير اللفظى فيه — هى مهد الأدب الذى ما زال يتردد عليه ويرتاده قطاع عريض من الشعر . وفى عصر لا يكاد الشعراء — الذين هم أيضا مفكرون ( ولنتذكر أن الشعراء يفكرون بالمجازات والصور لا بالفرضيات ) والذين هم مشغولون بأصل الانسان ومصيره وآماله ، وبكل ما يتعلق بالخطوط العريضة الكبرى فى حياته والتى بمقدور الأدب أن يعبر عنها — هؤلاء الشعراء لا يكادون يجدون ثمة أدبية لا تتوافق مع الأسطورة . وكانت نتيجة هذا ذلك النتاج الهائل من ، شعر الأسطورى ( أو الأسطوشعرى ) فى أشكال ملحمية وموسوعية يستخدمها كثير من الشعراء المبرزين . والشاعر الذى يعتنق الأسطورة اعتقادا ، كما اعتنق دانتى وميلتون المسيحية ، سوف يستخدمها استخداما طبيعيا، أما الشعراء الذين يخرجون عن رتبة هذا التقليد فإنهم يلجأون الى أساطير أخرى توحى وتلمع لما يمكن الاعتقاد به ، كما استوحى جوته



وَفِيكَتُورْ هُوجُو وَشِيلَلِي وَيِيْتَسْ اِقْتِبَاسَاتِهِمْ مِنْ الطَّرُقِ الرُّوحِيَّةِ وَالْأَسْطُورِيَّةِ فِي التَّرَاثِ الْكَلَّاسِيكِي .

وَكَذَلِكَ يَصِيرُ الْمَبْدَأُ الْبِنَائِيَّانِ لِلْأَسْطُورَةِ الْمَكُونَانِ مِنَ الْقِيَاسِ وَالْمِثَالَةِ فِي الْوَقْتِ الْمَلَأْتُمْ مَبْدَأِي الْأَدَبِ الْبِنَائِيِّينَ أَيْضًا : أَنْ ذَوْبَانَ دَوْرَةِ الطَّبِيعَةِ فِي الْأَسْطُورَةِ يَمْدَهَا بَاثْنَيْنِ مِنْ هَذِهِ الْبِنَاءَاتِ : الْحَرَكَةُ الْمُتَصَاعِدَةُ الَّتِي نَجِدُهَا فِي أُسَاطِيرِ الرَّبِيعِ أَوْ الْفَجْرِ ، وَأُسَاطِيرِ الْمِيلَادِ وَالزَّوْجِ وَالْبَيْعِثِ ، وَالْحَرَكَةُ الْمُتَهَابِطَةُ الَّتِي نَجِدُهَا فِي أُسَاطِيرِ الْمَوْتِ وَالنَّسَخِ أَوْ التَّضْحِيَةِ . هَاتَانِ الْحَرَكَتَانِ تَظْهَرَانِ كَرَّةٍ أُخْرَى فِي الْأَدَبِ بِوصفِهَا الْمَبْدَأَيْنِ الْبِنَائِيِّينَ لِلْمِلْهَاءِ وَالْمَأْسَاءِ فِيهِ . ثُمَّ أَنْ الْقِيَاسَ الْجَدَلِيَّ فِي الْأَسْطُورَةِ الَّذِي يَجْعَلُ الْقَرْدُوسَ أَوْ الْجَنَّةَ فَوْقَ عَالَمِنَا وَجَهَنَّمَ أَوْ الْجَحِيمَ تَحْتَهُ يَعُودُ لِلظَّاهِرِ كَرَّةٍ أُخْرَى فِي الْأَدَبِ عَلَى صُورَةِ الْعَالَمِ الْمَثَالِيِّ الْمَخْلُودِ فِي الْأَدَبِ الرَّاعِي وَالْقَصَصِ الرُّومَانِيِّ ، وَالْعَالَمِ الْعَبَثِيِّ الْبَاخِعِ الْمَقْهُورِ فِي أَدَبِ السَّخْرِيَّةِ وَالْمَهْجَاءِ .

نَخْلُصُ مِنْ هَذَا إِلَى أَنَّ الْعِلَاقَةَ بَيْنَ الْأَسْطُورَةِ وَالْأَدَبِ هِيَ عِلَاقَةٌ مَبْنِيَّةٌ عَلَى دِرَاسَةِ أَجْنَاسِ الْأَدَبِ وَتَقَالِيدِهِ . وَهَكَذَا تَصِلُ التَّقَالِيدُ مَرْتَبَةً الرِّعَاةَ ( لَيْسِدَاسِ Lycidac ) ( ٥٠ ) بِفَرَجِيلِ Virgil ( ٥١ ) وَثِيُوقْرِيطُسِ Theocritus ( ٥٢ ) ، وَمِنْ هُنَاكَ تَصِلُهَا بِأَسْطُورَةِ أُدُونِيْسِ ( ٥٣ ) . وَهَكَذَا أَيْضًا تَرْجِعُ التَّقَالِيدُ فِي الْحَبْكَةِ غَيْرِ الْمَعْرُوفَةِ الْأَصْلِ الَّتِي تَنْطَلِقُ مِنْهَا رَوَايَتَا تَشَارِلَزْ دِيكَنَزْ ( توم جونز Tom Jones ) وَ ( أُولِيْفَرْ تْوِيْسْتِ Oliver Twist ) ( ٥٤ ) إِلَى تَرْكِيبَةِ الْكُومِيْدِيَا لَدَى مِينَانْدَرِ Menander ( ٥٥ ) وَمِنْ هُنَاكَ تَعُودُ إِلَى يُوْرِيْبِيْدُسِ Euripid ( ٥٦ ) ، ثُمَّ إِلَى أُسَاطِيرِ الْعَثُورِ عَلَى مُوسَى ( ٥٧ ) وَبِيرْسِيُوسِ Perseus ( ٥٨ ) .

وَفِي نَقْدِنَا لِلْأَسْطُورَةِ يَنْبَغِي ، وَنَحْنُ نَتَنَاوَلُ الثِّيمَةَ أَوْ الْبِنَاءَ الْعَامَّ لِلرَّوَايَةِ ، أَنْ نَعْزِلَ هَذَا الْعَنْصَرَ فِي الْعَمَلِ الرَّوَائِي ، أَيْ عُنْصَرَ التَّقَالِيدِ الَّذِي يَجْرِي فِي عُرُوقِ الْأَعْمَالِ الْأُخْرَى الَّتِي تَشَارِكُهُ نَفْسَ الْمَرْتَبَةِ . وَلَنَضْرِبَ مَثَلًا عَلَى ذَلِكَ : إِنَّمَا نَسْتَطِيعُ حِينَ نَبْدَأُ رَوَايَةَ جِينِ أَوْسْتِنِ ( الْكِبْرِيَاءُ وَالتَّعَالَى Pride and Prejudice ) ( ٥٩ ) أَنْ نَرَى مِنْ فُورِنَا أَنْ قِصَّةَ تَسِيرِ عَلَى تِلْكَ الْوَتِيرَةِ الْمُمِيزَةِ لَيْسَ مِنَ الْمُحْتَمَلِ أَنْ تَنْتَهِيَ بِمَأْسَاءٍ أَوْ مَشْجَاعَةٍ Melodrama ( ٦٠ ) أَوْ سَخْرِيَّةٍ لَازِعَةٍ .



أو نهاية حب متدله وغرام مشبوب . انها تنتمى بوضوح الى الجنس الذى  
يندرج تحت مصطلح « ملههه Comedy » . ولئن تصيبنا الدهشه حين نجد فيها  
اللامح التقليديه للملههه مثل المحب الالحق ذى الفنى واليسار الذى يؤيده اءء  
الوالدين ، والمنافق الصراح ، وسوء الفهم الناشب بين الشخصيات الاساسيه  
الذى يزول فى نهائه المطاف ، والزيجات السعيده التى تقع لمن يستحقونها .  
هءا الشكل الكوميدي التقليدى فى روايه ( الكبرياء والتعالى ) يشبه الى حد ما  
شكل السوناتا Sonata (١١) فى سيمفونيه لموزارت . ان وجوده هناك لا يعلى أو  
يفسر ايه مزيه من مزايا الروايه ، بل يفسر بناءها التقليدى بوصفه مختلفا عن  
بنائها الفردى . ومن المقرر أن يؤدى بنا الاهتمام الجاد ببناء روايه ( الكبرياء  
والتعالى ) الى دراسه شكل الملهاه الذى تجسده الروايه بتقاليده التى رسخت  
معالمها منذ بلوتس P. autus (١٢) حتى الآن . ولسوف تعود بنا هذه التقاليد  
الى الأسطورة . فاذا ما قارنا حبكة تقليديه لمسرحيه من مسرحيات بلوتس  
بالأسطورة المسيحيه التى تحكى عن استرجاع ابن لعروسه استرضاء لوالده ،  
فسوف نرى أن الأسطورة المسيحيه قد وصفت بدقه من وجهه نظر أدبيه على  
انها كوميديا الهيه .

وحيثما وجدنا توظيفا صارخا للأسطورة فى الأدب ، وحينما يحاول كاتب  
التصريح بما يتعقد عليه جل اهتمامه من أساطير ، فاننا يجب أن نتخذ هذا دليل  
اثبات وتأييد لدراسه الأجناس والأشكال التراثيه التى يستخدمها ويوظفها .  
فقصه مريدث ( الأنانى The Egoist ) (١٣) التى تدور حول فتاة هربت بشق  
الأنفس من الزواج برجل أنانى هى قصه حافله بالإشارات الصريحه والضمنيه  
فى ثنايا التصوير الى الأسطورتين اللتين تعدان مثلا على التضحيه الأنثويه فى  
حكايته اندروميذا Andromeda (١٤) ويفجينى Iphigeneia (١٥) . وما كانت  
مثل هذه الإشارات لتصبح بذات قيمه ولغايه لولا انها مؤشرات أو الماعات من  
المؤلف على وعيه بالشكل التراثى للقصه التى يرويها .

وما يصدق فى الأسطورة يصدق أيضا فى الشعر ، فاذا كان عمادا  
الأسطورة هما : القياس والمثاله ، فانهما يعاودان الظهور فى الشعر فى الصورتين

المألوفتين للكلام : التشبيه والاستعارة . فالأدب كالأسطورة هو بوجه عام فن القياسات المضللة والمائلات المغالطة ، ومن ثم نجد الشعراء عامة والشباب منهم خاصة يلجأون غالبا الى الأسطورة طلبا للرحابة التي تتيحها لهم في التصوير الشعرى الطليق . فلو كانت مسرحية شكسبير ( فينوس وأدونيس Venus and Adonis ) (٦٦) هي ببساطة قصة فتاة طائفة وفتى مكره ، فإن كل وسائل القياس والمائلة فيها كانت ستضيع سدى دون اكتشاف أو تحقق : أى أن التصوير الخيالى البليغ المناسب للموضوع الأسطورى فيها كان سيصبح ضربا من المبالغة غير المقبولة ، خاصة فيما يصح أن نطلق عليه « التصوير المتعاطف أو المتجانس Sympathetic imagery » ، وهو ترابط الحياة الانسانية مع حياة الطبيعة أو امتزاج الانسان بمظاهر الطبيعة من حوله ، كما يوضح هذان البيتان فيهما :

وليس ثم من عشب ، وليس ثم من غصن وأوراق  
الا ارتوى من دماء ، وجاد بفيض النرف من أجله

وفي أقصى النقيض من مثل هذا الاستخدام المتعمد للأسطورة نجد انصار الواقعية أو الطبيعية يميلون الى اصفاء الوحدة والحياة الخيالية على شيء ما قريب الشبه بتجربتنا العادية في الحياة اليومية . فتبدأ النزعة الواقعية غالبا بالترخص في استعمال اللغة والتفاضى عن الصلات المباشرة بالأسطورة التي تنهض دليلا على الوعى بالتراث الأدبى . ولقد أحس ورد زوورث Wordsworth مثلا أن الأثرين الترائيين : فويوس Phoebus (٦٧) وفيلوميل Philomela (٦٨) كانا صائرين الى ابتذال من كثرة الاستخدام في زمانه بوصفهما اشارتين على الشمس وطائر القمرى، وأنه من الأفضل للشعر أن يتخلص من هذه الاشارات المصطنعة . لكن كانت النتيجة — كما عرف وردزوورث بعد ذلك بوضوح — أن اغفال الاستخدام الأسطورى المباشر لا يمكن أن يتم الا بإعادة استخدام الصيغ الأسطورية نفسها في لغة جد عادية ، كما تكشف أبياته التالية :

الفردوس والجنان

والمروج العلوية السعيدة — كتلك التي

في عرض المحيط الأطلسي ترى - لم تكون  
ذكرى وتاريخنا فحسب لا مضي ،  
أو رواية للذي قط لم يحدث ؟  
واللب الأريب لدى الانسان -  
مزوجا بهذا الكون ذي الرحب ،  
في حب وعاطفة نبيلة -  
واجد تلك المجالي الفائنات  
انجازا بسيطا لليوم العادي المألوف (٦٩)

ولقد أطلقت في مكان آخر على هذا الاستخدام الأسطوري غير المباشر اسم  
« الاستبدال displacement » . وأعني به التكنيك الذي يستخدمه الكاتب  
كي يجعل قصته مقبولة عقلا ومسببة منطقيا أو متساوقة أخلاقا ، أي باختصار :  
تشبه الحياة . ولقد سميت ذلك « الاستبدال » لأسباب كثيرة ، غير أن أحد  
هذه الأسباب هو أن حسن تلقى المعقول هو ملمح من ملامح الأدب الذي يؤثر في  
المضمون فحسب . ولما كانت الحياة تمثل تواصلا ، فإن أي اختيار منها لا يمكن  
إلا أن يكون على قدر من المعقولة ، حيث « من السهل الاستمساك بالمعقولة  
a tranche de Vie » كما يقال ، بيد أن الحياة لا تعرف كثيرا من النهايات  
المعقولة إلا في حالة الموت . وحتى النهاية المعقولة لا تتم بالضرورة شكلا ، إذ أن  
الكاتب الواقعي سرعان ما يجد أن متطلبات الشكل الأدبي والمضمون المعقول في  
صراع دائم وتعارض مستمر . وكما أن المجاز الشعري هو دوما عبث منطقي ،  
فكذلك بل تقليد موروث للحبكة في الأدب هو ضرب من الجنون . وما الوعد المتهور  
يصدر عن ملك ، وغيره الديوث ، وشعار « عاشوا في التبات والنبات » ، ونهاية  
الزواج ، والتلاعب في النهايات السعيدة للملهة عامة ، وكذلك التلاعب في  
النهايات الساخرة في الروايات الواقعية الحديثة التي لا تملئها أية ملاحظة ذكية  
لحياة الانسان وسلوكه - ما كل هؤلاء إلا لغاية واحدة وهي أنها أدوات قصصية .

والشكل الأدبي لا يأتي من الحياة ، بل يأتي من التراث الأدبي ، ومن



ثم من الأسطورة على وجه القطع واليقين . ففي الواقعية المعتدلة - كما لاحظنا في روايات ترولوب Trollope (٧٠) تكون الحبكة غالبا محاكاة تهكمية لحبكة تراثية Parody Plot (٧١) . ومن المفيد أن نلاحظ أيضا أن الأقبال الشعبي العامر إنما هو على أشكال كالقصص البوليسية المثيرة ، وقصص الخيال العلمي والمسلسلات الهزلية والأشكال الفكاهية كقصص ب . ج . وودهاوس P.G. Wodehouse (٧٢) وكلها - بتقاليدها وأساليبها الصارمة كالحكاية الشعبية نفسها - أعمال « ذات خيال تركيبى خالص esemplastic » وتعرف recognition يسهل التنبؤ به والوقوف عليه كما نقف على الوقفات Caesura في الشعر الأوغسطينى البسيط (٧٣) .

وهناك صعوبة في الانتقال من هذه النقطة تأتي من وجود مصطلح أدبي يتطابق مع كلمة « أساطير Mythology » . ونجد من العسير أن نتصور الأدب بوصفه نظاما من الكلمات ، وبوصفه نظاما خياليا موحدا يمكن دراسته كلية عن طريق النقد . فإذا كان لدينا مثل هذا التصور للأدب فسوف نرى بالفعل أن الأدب بكليته يعطى إطارا أو سياقاً لكل عمل أدبي على حدة ، تماما كما تعطى الأساطير الناضجة إطارا أو سياقاً لكل أسطورة فيها . فضلا عن ذلك ، ولكون الأساطير والأدب يشغلان نفس الفراغ اللفظي - إذا جاز التعبير - فإن الإطار أو السياق في كل عمل أدبي يمكن العثور عليه في الأساطير أيضا حين يصح فهمنا لتراثها الأدبي ( أى تراث الأساطير الأدبي ) . ومن السهل نسبيا أن نرى موقع الأسطورة في سياق الأساطير ، ومن ثم تكون إحدى الفوائد الكبرى للنقد الأسطوري هي أنه يمكننا من فهم الموقع المناظر لعمل أدبي في سياق الأدب بكليته .

إن وضع الأعمال الأدبية في سياقاتها يعطيها بعدا هائلا له وقعه وتميزه ( وإن اعترض معترض على إطلاق هذه الأحكام على عواهنها ، فأننى أمضى قائلا : أن تجديد السياق يميز الخييث من الطيب في الأعمال الأدبية ، حيث يضع العمل الأدبي الزائف أسفل سافلين ويرفع العمل الأدبي الحق مكانا عليا ) . هذا الموقع المتميز لكل عمل أدبي - والذي يستقبل ويردد أصداء أعمال أخرى على شاكلته في الأدب كلية ، وينساب مترقرا الى بقية الأدب ، ومن هناك



الى الحياة - هو الذى غالبا ما يطلق عليه بطريق الخطأ : المجاز أو الرمز . وانما يكون الرمز حين يوصل عمل أدبى بآخر ، أو يوصل بأسطورة من خلال ضرب من تفسير الدلالة والمعنى ، لا عن طريق البناء Structure . وهكذا تتصل قصة ( رحلة الحاج The Pilgrim's Progress ) رمزيا بالأسطورة المسيحية التي تتناول الخلاص من الآثام (٧٤) ، وتتصل قصة هاوثورن ( الوسواس ) The Bosom Serpent رمزيا بعدد من الوسواس الأخلاقية في ( سفر التكوين ) (٧٥) .

وتتناول مسرحية آرثر ميللر ( البوتقة The Crucible ) - كما قدمنا محاكمات مدينة « سالم » في ولاية ماساشوسيتس في تهمة ممارسة السحر والشعوذة بطريقة توحى أيضا لجمهورها المعاصر بالحركة المكارثية في أمريكا . وهذه الصلة ذاتها رمزية . ولكن اذا كانت ( البوتقة ) ما تزال تأخذ بالباب جماهير المسرح بعد انقضاء موضوع المكارثية ، وبعد أن صارت هي ومحاكمات مدينة « سالم » في ذمة التاريخ ، فمن الواضح أن ثيمة مسرحية ( البوتقة ) ستظل صالحة على توالي العصور للاستلهام في الأدب ، بحيث تشكل أية حمى اجتماعية في الحاضر والمستقبل الموضوع الرئيسى فيه . ومع ذلك فإن الحمى الاجتماعية ليست شكل الثيمة نفسها بل هي مضمونها الذى ينتمى الى جنس مأساة التطهير أو الانتصار Purgatorial or Triumphant Tragedy وكما يحدث دائما في الأدب يكون المفتاح المباشر والوحيد لشكل هذه المسرحية الأسطورية كامنا في عنوانها (٧٦) .

★ ★ ★

نوجز ما سبق فيما يلى : اننا في التناول المباشر لعمل أدبى جديد نعى استمراريته أو قوته المتحركة في الزمان . وبقدر ما نزداد معه تألفا وعنه ابتعادا ، يكون تحول العمل وانكسار مساره الى سلسلة متقطعة من لطائف التعبير ، وأجزاء من التصوير الحى ، والتشخيص المقنع ، والحوار الذكى وما شابه ذلك . وتقع دراسة هذه الظاهرة في دائرة ما أطلقنا عليه الطبيعية النقدية Critical Naturalism (٧٧) أو التعرف المستمر وهو : احساس خلق جديد

للحياة ، خلق حاد مركز ، فيما نباشره ونتناوله من الأدب الروائي ، غير أنه يبقى هناك إحساس بالوحدة في التناول الأول لم يستطع هذا النوع من النقد ( الطبيعي ) أن يحيط به . ولذلك فأننا بحاجة الى أن نتقل من نقد « التأثيرات » الى ما يمكن أن نسميه « نقد الأسناب » ، وبخاصة الأسباب الأولى التي بها ينهض العمل ويتماسك . أما كون هذه الوحدة متاحة للدراسة النقدية كما هي متاحة للتناول المباشر فأمر يشي به عادة تعرف حاسم يكون هو الحد الدال والعلامة المميزة على الوحدة الحقيقية — لا الشكلية — في البناء العام . تلك هي الأداة النقدية الحاسمة التي تفصل بين التجربتين في تناول العمل الأدبي ( التناول المباشر ، والتناول النقدي ) . ومن ثم كانت الروايات التي على شاكله روايات ترولوب Trollope التي تفتن الطبيعية النقدية على وجه الخصوص غالبا ما تقلل من شأن هذه الأداة ، بل تتلاعب بها ، فتظهر أعلى درجة من « الاستبدال displacement » مع الأسطورة وادنى الصلات مباشرة ووعيا بها .

ومع ذلك اذا مضينا في دراسة ثيمة أو شكل عام في رواية فسوف نجد أنها ايضا تنتمي الى تقليد أو تصنيف يوجد في الملهة والمأساة . ذلك هو التصنيف الأدبي لأجناس الأدب ، الذي سوف يقودنا الى طريق مسدود الا اذا تحققنا ان الأدب ليس سوى أساطير أعيد تجميعها، وأن عناصر البناء فيه تستمد كيانه من الأساطير . وهنا نستطيع ان نرى في الأدب كيانا واحدا معقدا هو نفس ما نراه في الأسطورة من كيان أكثر بساطة وبسذاجة لا يعدو كونه حشدا كليا من الابداع اللفظي . وما في الأدب من شيء ذي شكل وهيئة الا وله شكل أسطوري مناظر هو الذي يأخذ بأيدينا الى مركز هذا الحشد من البناء أو الكيان اللفظي . ويقدر ما تنصرف الطبيعة النقدية الى دراسة تعانق الأدب مع الحياة ، وملاءمة الكلمات للأشياء ، يبتعد بنا النقد الأسطوري عن « الحياة » الى عالم أدبي مستقل في كيانه وذاته هو هذا البناء الأدبي . بيد أن الأسطورة — كما قلنا في البداية — تعنى أشياء كثيرة الى جانب البناء الأدبي ، وليس عالم الألفاظ والكلمات بالعالم المستقل تماما في ذاته وكيانه .

## الحواشى والتعليقات على الفصل الثانى

( ينبغى أن أعترف أن هذه الحواشى والتعليقات جميعا من اجتهادى ،  
ولذلك فهى مسؤوليتى خالصة ) .

### « المترجم »

١ - ترجمة كلمة Theme ترجمة حرفية بمعنى : الموضوع العام ، أو موضوع البحث ، سوف تؤدى الى خلط واضطراب . وأتفق مع الدكتور ابراهيم حمادة ( معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - ط . دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١ ) بأنه من المستحسن تعريبها الى « ثيمة » خاصة أنها صارت مألوفة لدى غالبية المثقفين العرب . وعلى ذلك تكون الثيمة هى الفكرة الأساسية التى تسود العمل الفنى - انها موضوعه من البدء الى الختام . والثيمة الدرامية هى المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثله فى شخصيات وأحداث . وهى تفترق عن الموضوع Subject فى انها كلية ومجسدة ، على حين أن الموضوع فرعى مجرد . والثيمة - كما سيرد بعد ذلك - مصطلح نقدى .

٢ - الحبكة أو العقدة هى العنصر الأساسى فى الأجزاء الدرامية التى تحدث عنها أرسطو فى معرض تحليله لتركيب المأساة اليونانية ، وهى التى أطلق عليها كلمة Mythos . والمقصود بها هو التنظيم العام للمسرحية - أو أى عمل روائى - بوصفه كائنا متوحدا ، انها عملية هندسة الأجزاء المسرحية - أو الروائية - وربطها بعضها ببعض . والحبكة الدرامية أو العقدة فى المفهوم الأرسطى لها بداية ونهاية . والاتصال بين حادثة وأخرى فى تلك الحكاية الرئيسية التى تسمى « الحبكة » ينبغى أن يقوم على الاحتمال والعقسولية .

٣ - سير وولتر سكوت W. Scott ( ١٧٧١ - ١٨٣٢ ) هو الروائي الاسكتلندي الشهير صاحب الأعمال الروائية التي استلهم فيها التاريخ الانجليزي ، وجاءت مزيجاً من التاريخ والمغامرة والحب . وسوف يناقش المؤلف فيما بعد احدى رواياته مستشهداً بها على انسياب « الموضوع الدال Motif » في بعض الأعمال الروائية منذ فجر الأدب حتى الآن . ( انظر الحواشي والتعليقات بأرقام ١٦ ، ١٢ ، ١٣ ) .

٤ - مسرحية ( الملك جون The Life and Death of King John ) مسرحية تاريخية يعتقد أن شكسبير ربما كتبها على أساس مسرحية أخرى بعنوان ( العصر المتقلب لنملك جون ملك إنجلترا ) عام ١٥٩١ ، وتاريخ المسرحية غير مؤكد ، وأن كان النقاد يرجحون أنها كتبت بين عام ١٥٩١ وعام ١٥٩٨ م .

الماجنا كارتا Magna Carta تعبير لاتيني يعنى ( العهد الكبير ) وهي أخطر وثيقة في تاريخ الحرية والحقوق المدنية في القانون الانجليزي ، وقد صدرت في عهد الملك جون عام ١٢١٥ م أمام خطر وقوع الحروب الأهلية ، ونالت هذه الوثيقة تغييرات وتعديلات بعد صدورها ، وخاصة في عصر الملك هنري الثالث .

٥ - انظر الهامش رقم (١) .

٦ - مسرحية ( البوتقة ) لآرثر ميللر الكاتب الأمريكي الشهير المولود في عام ١٩١٥ ظهرت عام ١٩٥٢ م ، وتدور حول المحاكمات التي انعقدت في مدينة « ساليم Salem » بولاية « ماساشوسيتس » الأمريكية لبعض سكان المدينة بتهمة ممارسة السحر والشعوذة عام ١٦٩٢ ، والتي حكم على تسعة منهم بالاعدام شنقا في غمرة الهوس والتعصب السائدين . وتوظف المسرحية هذا التراث التاريخي الأمريكي وتتخذة قناعاً لفضح الحركة المكارثية التي سادت أمريكا في الخمسينيات من هذا القرن التي اضطهدت بعض المثقفين الأمريكيين واتهمتهم بالشيوعية ومنهم آرثر ميللر نفسه .



١٨٣٤ ( The Rime of The Ancient Mariner ) قصيدة نظمها صمويل  
تيلور كولريدج ( ١٧٧٢ - ١٨٣٤ ) وظهرت في كتاب ( قصائده شعبية  
غنائية Lyrical Ballads ) الذي وضعه بالاشتراك مع صديقه الشاعر  
وليام وردزورث ( ١٧٧٠ - ١٨٥٠ ) . وتتناول القصيدة قصة ملاح  
قديم يلقي ثلاثة من الشباب المتأنق وهم في طريقهم الى وليمة زواج ،  
ويحتجز واحدا منهم ليحكى قصته : ان سفينته عصفت بها الأنواء  
وجمحت بها الى القطب الجنوبي ، وحين حاصرتها الثلوج ووقفت في لجة  
الجليد هبذ طائر بحري هائل من الضباب ، حيث قوبل بالحفاوة  
والترحاب ، واستبشروا به خيرا . بيد أن الملاح لأمر ما أطلق عليه النار في  
وحشية . ومن ثم حلت بالسفينة اللعنة . . ومات كل أفراد طاقمها  
عطشا ما خلا الملاح الذي اهتدى بالقمر . . وما زال ينظر الى جمال خلق  
الله في ضوء القمر وسناه الجليل . ويتوسل بالدعاء والضلاة في خشوع  
وخضوع . حتى تزول اللعنة وتحل السكينة ، وتعود السفينة الى انجلترا  
ن سلام . ويأخذ الملاح حين يعود ، نفسه بالشدة والعقاب كفارة عن  
اتمه وبغيه ، فيبعد عن الابحار وركوب البحر كي يكون عبرة لمن ينكر  
او يتنكر لحب الجمال الكائن في خلق الله .

٨ — Sartor Resartus تعبير لا تبنى يعنى « الرقاء ذا الثياب المرقعة » ،  
وقد جعله الكاتب الانجليزى توماس كارليل ( ١٧٩٥ - ١٨٨١ ) عنوانا  
لسيرة شبه ذاتية كتبت بأسلوب فكاهى لاذع ونشرت مسلسلة في  
Frazer's Magazin ( ما بين عامى ١٨٢٣ - ١٨٢٤ ) وجمعت في كتاب  
نشر في بوسطن ( سنة ١٨٣٦ ) ثم بانجلترا ( سنة ١٨٣٨ ) . ومدار  
العمل حول استاذ فيلسوف صاحب نظرية في « فلسفة الثياب » ترى  
المجتمع مرتديا ملابس مهلهلة تحتاج الى ترقيع لدى رقاء مخنك تحتاج  
ثيابه نفسها الى ترقيع ! وكان ذلك أشبه بالمثل العامى المشهور « باب  
النجار مخلع » .

٩ — قصة ( حكاية بائع صكوك الغفران ) هي احدى الحكايات في كتاب جيفرى  
( ٦ — فى النقد والأدب )

تشوسر ( ١٣٤٥ - ١٤٠٠ تقريبا ) : ( حكايات كانتربري Canterbury Tales ) ، وفيها يتحدث بائع صكوك الفقران عن شرور النهم والافراط في الشراب ، والقمار ، وبذاءة اللسان في شكل قصة عن ثلاثة صعاليك متهتكين خرجوا أيام الوباء بحشا عن « الموت » الذي اختطف واحدا منهم . وبينما هم في بحثهم يلقون رجلا عجوزا يخبرهم أن « الموت » الذي يبحثون عنه قابض تحت شجرة عينها لهم . فيذهبون وهناك يجدون كنزا من الذهب يحاول كل منهم الاحتفاظ به لنفسه ، فيقتتلون ويقتل بعضهم بعضا .

١٠ - رديارد كيبلنج Rudyard Kipling ( ١٨٦٥ - ١٩٣٦ ) شاعر وكاتب انجليزي ولد في بومباي بالهند ، وبعد أن أنهى دراسته وخدمته في الجيش عاد الى الهند صحفيا ، وله مصنفات كثيرة في الشعر والقصة والنقد . حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٧ ، وكان أول كاتب انجليزي يحصل عليها . أما كتابه الذي ألفه للأطفال ( ١٨٩٥ ) فهو عن الطفل « موجلى » الذي احتضنه دب اسمه « بالو » وفهد أسود اسمه « باغرا » . وفيه يتناول كيبلنج قانون الغابة والحياة فيها ، متابعة لكتابه الأول ( كتاب الغابة الأول The First Jnugle Book ) .

١١ - الموضوع الدال motif هو موضوع أو حدث قصصى أو شخصية فكرية أو عبارة تتكرر في أدب ما أو في ماثورات شعبية معينة . وقد يتكرر الموضوع الدال في عدة آداب ، مثال ذلك : شخصية شهرزاد أو قصة دون جوان . وقد يتكرر في أدب واحد في عصور مختلفة مثل فكرة الشعر الخالد الذي لا يطويه الزمن في الأدب الانجليزي منذ شكسبير حتى و.ب. بيتس W.B. Yeats في القرن العشرين ، وربما تكرر في الأثر الأدبي الواحد ، وذلك مثل عبارة « ثم أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح » في ( ألف ليلة وليلة ) انظر :

١٢ - ( الله الحقول المرمى The Marble Faun ) رواية كتبها الكاتب

الأميريكي ناثانييل هاوثرن Nathaniel Hawthorne ( ١٨٠٤ -

١٨٦٤ م ) الذي يعد واحدا من أهم الروائيين الأمريكيين في القرن التاسع عشر ، وله روايات عديدة ومجموعة من قصص الأطفال . ونشرت في عام ١٨٦٠ بانجلترا . وتدور أحداث الرواية في روما ، أما البطلتان فيها فهما الطالبة الأمريكية « مريام » التي تدرس الفن في روما ، وصديقتها في الدراسة « هيلدا » .

و « فاونوس Faunus » هو أحد الآلهة التي قدسها الرعاة الاغريق قديما وهو في الأساطير الرومانية رب الطبيعة والحقول والأنعام .

١٣ - ( ايفانهو Ivanhoe ) كانت أول رواية يكتبها « سكوت » في سلسلة رواياته عن التاريخ الانجليزي عام ١٨١٩ م . أما البطلتان في هذه القصة فهما « ربيكا Rebecca » الفتاة اليهودية السمرية التي ضمت جراح البطل « ويلفريد ايفانهو » والتي أحبه دون أن ينتهي الحب الى زواج ، والأخرى هي الفتاة الانجليزية البيضاء ذات الدماء الملكية « روينا Rowena » والتي تزوجت البطل في النهاية بفضل مساعي الملك ريتشارد الأول . ومن الجدير بالذكر أن قصة ثاكري Thackeray بعنوان ( ربيكا وروينا ) هي متابعة نقدية لحكاية سكوت .

١٤ - ( ليسيداس Lycidas ) قصيدة كتبها ميلتون عام ١٦٣٧ ، وهي مرثية رعوية في موت زميل دراسته بكمبردج « ادوارد كنج » الذي كان يتطلع الى أن يصبح شاعرا ورجل دين ، لكنه غرق في حادث وهو يبحر الى أيرلندا حيث أبرشيته . وفي رثاء ميلتون له يتناول عدم جدوى الحياة لدى الفقيد ، وقلقه العميق على طموحاته التي لم تتحقق ويكشف عن جزعه مما أصاب رجال الدين الذين « تشرب أعناق قطيعهم الجائع ولا تطعم » وتعد هذه المرثية لدى كثير من النقاد واحدة من المراثي الجميلة في اللغة الانجليزية ، حيث تجمع بين التقاليد الرعوية لدى كل من الكنيسة والتقاليد الوثنية ، وعملا يتميز بأصالة كبيرة .

١٥ - الانقلاب أو التحول في فن المسرحية *Peripety* هو التغيير المفاجيء الذي يضيئ البطل أو يحل بالحدث الرئيسي ، فيجوله من السعادة الى الشقاء ومن السرور الى الحزن . وقد حلل أرسطو في كتابه ( فن الشعر ) حبكة المأساة الى ثلاثة عناصر : التعرف والانقلاب أو التحول ، والتأثير .

١٦ - ( ابره جامر جيرتون ) مسرحية شعرية هزلية نشرت عام ١٥٧٥ م ، اختلف في نسبتها الى أحد مؤلفين هما : ج. ستيل *J. Still* أو وليم ستيفنسون *W. Stevenson* ويقال انها ثانی مسرحية هزلية في الأدب الانجليزي تكتب بالشعر .

١٧ - أوديسوس *Odysseus* هو أوليس عوليس *Ulysses* أيضا بطل ( الأوديسا ) ومن اسمه اشتق عنوانها ، هو ملك جزيرة ايثاكا واحد القادة الأبطال في حرب طروادة . أما الندبة الباقية من أثر لجرح قديم في قدمه التي اشتهر بها ، فهي التي كشفت عنه ، وكانت سببا في تعرف مربيته عليه .

أما علامة قابيل فهي التي جعلها الرب على جبهته بعد أن قتل اخاه هابيل وصار طريدا كي تخفيه من القتل ، كما جاء في العهد القديم ( سفر التكوين - اصحاح ٤ ) :

« وجعل الرب لقابين ( قابيل ) علامة لكي لا يقتله كل من وجده » .

١٨ - هنري جيمس ( ١٨٤٣ - ١٩١٦ ) واحد من أعظم الكتاب الأمريكيين وابعدهم تأثيرا حتى اليوم ، وهو صاحب أسلوب متميز في الكتابة ، خاصة في كتابة الروايات قد يبدو للقارئ المعاصر اسلوبا مجددا ومقيدا ، بكل ما يحمل من مضامين اجتماعية لا تثير الاهتمام . غير أن تصويروا للشخصيات وبراعته في الرمزية وتعلقه بالواقعية النفسية افسحت له المجال كي يتناول موضوعات خالدة تتعلق بالصراع السرمدى بين الخير والشر ، بين المثالية الأخلاقية وخبث الطبيعة الانسانية . ولم يخف تأثير تكنيكة الفني على كل من كونراد واليوت وجويس عن أعين النقاد .



أما رواية ( الطبق النخبى ) التى كتبها عام ١٩٠٤ فى مرحلة أخيرة من حياته كان يملأ فيها أعماله بسبب الضعف الذى اعترى قواه البدنية - فتناول حلم أمير ايطالى شاب فى الزواج من فتاة أمريكية ذات ثراء عريض تمثل مع والديها أمريكا بكل جوعها الثقافى وتطلعاتها الى حضارة ذات تقاليد وعراقة . ويرى بعض النقاد أن الشخصيات الرئيسية فى الرواية ساذجة لا تتلاءم مع ما استخدمه المؤلف من العلى والزخارف اللفظية والأسلوبية .

١٩ - استخدمت . س . اليوت مصطلح « المعادل الموضوعى - Objective Correlative أو ما استخدم فى مقال كتبه عام ١٩١٩ بعنوان ( هاملت ومشاكله ) وفيه يقول : ان مسرحية ( هاملت ) هى « فشل فنى » ، لأن الشخصية الرئيسية فيها « يسيطر عليها انفعال لا يمكن التعبير عنه بسبب انه يربو على الحقائق كما تتكشف أولا بأول ، والطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بصورة فنية انما تكون بايجاد « معادل موضوعى » أو بعبارة أخرى : مجموعة من الموضوعات والمواقف والأحداث تكون صيغة لذلك الانفعال « المعين » ، بحيث اذا ذكرت الحقائق الخارجية المنتهية حتما الى تجربة حسية ، استثير ذلك الانفعال فى الحال ومثل فى الذهن » . وانتهى اليوت الى ان شكسبير فشل فى أن يزود بطل مسرحيته بمثل هذا المعادل الموضوعى .

٢٠ - ملخص القصة ان امرأتين وقفتا بين يدى سليمان طالبتين الفصل فى نزاع حول نسبة طفل الى كل منهما . فواحدة تزعم أن الطفل طفلها ، واخرى تقول ان طفل الاولى مات حين اضطجعت أمه عليه بالليل ، فسرقت طفلها ووضعت بدلا منه الطفل القليل . ولما كثر لفظ المرأتين فى حضرة سليمان أمر بالطفل أن يشطر وأن يعطى النصف لكل منهما . فوافقت الاولى ، وصرخت الثانية طالبة أن يسلم الطفل لغريمتهما ، وعندئذ عرف سليمان أنها هى الأم ولا ريب ، وقال « أعطوها الولد الحى ولا تميتوه فانها أمه » انظر :

( العهد القديم : سفر الملوك الأول ، الاصحاح الثالث ) .

٢١ - تعنى كلمة *esemplastic* الصهر في مادة واحدة ، وربما صاغها كوليردج على هذه الصورة الشاذة لتؤدى وظيفة العبارة الألمانية *ineinsbildung* وتعنى التوحد أو الصهر في تركيبة واحدة . انظر أيضا الهامش رقم ( ٣٧ ) .

٢٢ - *Tachisme* ( مشتقة من الكلمة الفرنسية : *tache* بمعنى تلطيخ بالطلاء واللون ) وهو مذهب في الرسم يقوم على تلطيخ اللوحة بمختلف الألوان وبضربات عشوائية للفرشاة بحيث لا تعنى تكوينات معينة ومحددة .

٢٣ - ( سندريلا ) حكاية فرنسية من حكايات الجن *Fairy tale* تدور حول الفتاة الرقيقة « سندريلا » التى تلقى معاملة سيئة من زوجة أبيها وشقيقتيها لأمها ، وحين يطفح كيل القسوة عليها تجلس يائسة في وسط رماد المدفأة الحار *Cinder* ( ومن هنا جاء اسمها ) . وتأتى لها خيالا أمها الروحية الخيالية محضرة لها ملابس جميلة وعربة مطهمة بستة خيول ممسوخة عن فئران ، وترسلها الى حفلة تنكرية على شرط أن تعود قبل الساعة الثانية عشرة . ويراها في الحفلة أمير وسيم فيقع في حبها ، وفي لهفتها للعودة قبل الموعد المضروب تفقد إحدى حذائيه الصغيرتين ، وتعود الى مكانها بجانب المدفأة . اما الأمير فانه يعثر على الحذاء ويبسدى استعداده للزواج ممن يكون مقاس الحذاء ملائما لقدمها ، وتتطلع الشقيقتان الى نيل هذا الشرف ، ولكن الحذاء لا يناسب الا سندريلا وينقذها من المعاملة القاسية للأم والشقيقتين الفيورتين .

٢٤ - الرواية المثيرة هي التى تدور حوادثها حول لغز يجب ايضاحه ( ويكون عادة جريمة مرتكبة ) وحول سلسلة من الحوادث التى تهدد أبطال الرواية بالخطر البالغ في سبيل كشف الحقيقة . وفي هذا النوع من الرواية مواقف كثيرة تكاد تصل بالقارئ الى حافة اليأس في انقضاء البطل من الخطر ، وما ان يصل الى غاية قصوى من التوتر واليأس حتى يفاجأ في

آخر لحظة يتطور جديد يترتب عليه انقاذ البطل ، وحل اللغز المحير الذى يغطى الأحداث بستار كثيف .

٢٥ — قصة ( ذو اللحية الزرقاء ) هي قصة ثرى بلحية زرقاء تشوه وجهه ، اقترن اسمه بالشر لأنه تزوج عدة زوجات اختفين كلهن في ظروف مريبة ويريد الرجل أن يتزوج من « فاطمة » صغرى ابنتى امرأة شريفة من الجيران ، وحين يقترب الزواج يسافر الرجل في بعض أعماله ويتسرك مفاتيح كنوزه لعروسه ، طالبا منها ألا تفتح حجرة واحدة حنرها من فتحها تحذيرا شديدا . ولكن المرأة يغلب على طبعها الفضول والرغبة في اكتشاف ماضى الرجل الشرير فتحاول فتح الحجرة . وما أن تدير المفتاح حتى يستولى عليها الرعب ويأخذ بمجامع قلبها الفزع من منظر الدم البشع وقد غطى المفتاح . ويعود « ذو اللحية الزرقاء » ليجد عصيان الفتاة لأوامره فيأمر بموتها . وتتضرع اليه أن يؤخر تنفيذ الحكم قليلا ، بيد أن أخاها يسرع الى نجدها ويقتل الرجل الشرير .

٢٦ — توماس مان Thomas Mann ( ١٨٧٥ — ١٩٥٥ ) روائى وكاتب مقالات ألماني قضى معظم حياته مهاجرا في الولايات المتحدة هربا من الحكم النازي ، وكانت روايته ( آل بادينبروك Buddenbrooks ) التي تناولت موضوع تفكك أسرة بشكل يشي بسيرة حياة كاتبها ، سببا في شهرته . وتلتها أعمال أخرى ، كان من أهمها السلسلة الروائية ( يوسف Joseph ) في أربعة أقسام ( ١٩٣٣ — ١٩٤٣ ) ، و ( د. فاوست Dr. Faustus ) عام ١٩٤٧ ، وامتدادها ( أصل د. فاوست The Genesis of Dr. Faustus ) عام ١٩٤٩ ، وهما تنويعتان على موضوع النازية تتكان على التراث الشيعي . وقد نال « مان » جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٢٩ م .

٢٧ — فيرناند لاغار Fernand Léger ( ١٨٨١ — ١٩٥٥ ) رسام فرنسي صاحب ميول يسارية واتجاه متميز في الرسم والنحت .

أما أمينديو موديليانى Amedeo Modigliani ( ١٨٨٤ - ١٩٢٥ )  
فهو رسام ونحات ايطالى تأثرت أعماله بأعمال النحت الزنجرى والنحت  
الايطالى البدائى .

٢٨ - سير هنرى هاجارد ( ١٨٥٦ - ١٩٢٥ ) كاتب انجليزى قضى شطرا  
من حياته متنقلا فى وظائف مختلفة خارج بلاده ، وله كتابات عديدة ،  
لعل أبرزها روايات المغامرات التى بلغت أربعين وثلاثين رواية تدور  
أحداثها فى أصقاع مختلفة مثل : أيسلندا والمكسيك والقسطنطينية ومصر  
الفرعونية . ومن أشهر هذه الروايات : كنوز الملك سليمان King  
Solomons' Mines عام ١٨٨٦ . ورواية ( هى She ) عام ١٨٨٧ حيث  
تدور حوادثها فى جنوب افريقية التى فتن بمعالمها الطبيعية وصورها  
تصويرا حيا .

أما جون باكان ( ١٨٧٥ - ١٩٤٠ ) فهو أحد الكتاب الاسكتلنديين الذين  
شغفوا بالحياة فى جنوب افريقية حيث عمل فترة من حياته ، والذين  
خلقت مظاهر الحياة فيها وفى اسكتلندا انطباعات عديدة على أعمالهم  
ظهرت فى شكل الحوادث الكثيرة والتصوير الحى لما تزخر به من معالم  
الطبيعة والعادات والتقاليد الموروثة . وفى روايات المغامرات التى اشتهر  
بها يعاود البطل الظهور فيها ، حتى صار هؤلاء الأبطال نماذج نمطية  
Stereotypes فى كل أعماله تقريبا . ومن أشهر هذه الأعمال : ( النهر  
ذو القلب المريض The Sick Heart River ) عام ١٩٤١ ، و ( الخطوات  
التسع والثلاثون The Thirty Nine Steps ) عام ١٩١٥ ، و ( جون  
ماكناب John Macnab ) عام ( ١٩٢٥ ) .

٢٩ - Robert Louis Stevenson ( ١٨٥٠ - ١٨٩٤ ) كاتب سكتلندى  
استهوت به حياة الطبقات الدنيا فى مدينة « ادنبرة » حتى تركت فيه ميولا  
بوهيمية أثرت على صحته ، فمات فجأة وهو فى عنفوان عطائه الأدبى على  
أثر نزيف فى المخ . ومهما يكن من قصر الحياة التى عاشها ، فقد كان  
عطاؤه الأدبى خصبا حقا ، اذ توالى نشر رواياته ومجموعاته القصصية



فضلا عن ديوان شعره ، وما زال بعضها يلقي رواجاً واقبالاً من القراء .  
غير أن النقد الأدبي كثيراً ما انصرف عن هذه الأعمال ليهتم بحياة مؤلفها  
المتسمة بالمغامرة والحيوية والغرابة وبشخصيته الفريدة التي كانت  
ترفض أخذ الفن مأخذ الجد ، فهو القائل : « الرواية بالنسبة للرجال  
كاللعب بالنسبة للأطفال » . ومن أشهر أعماله : ( د. جيكل ومستر هايد  
Dr. Jekyll & Mr. Hyde ) عام ١٨٨٦ وثنائيته ( اختطاف Kidnapped  
عام ١٨٨٦ ، و ( كاتريونا Catriona ) عام ١٨٩٢ ، والمجموعة القصصية  
( ألف ليلة وليلة الجديدة The New Arabian Nights ) عام ١٨٨٢ م .

٣٠ - أنتوني ترولوب Antony Trollope ( ١٨١٥ - ١٨٨٢ ) روائي  
انجليزي نشأ في أحضان أسرة فقيرة ، وما كاد ينتهي من تعليمه حتى تقلب  
في الوظائف وخدم بلاده في مصر وجزر الهند الشرقية وأمريكا ، وصار في  
أواخر حياته الوظيفية ذا مكانة مرموقة . أما حياته الأدبية فقد تمخضت  
عن سبع وأربعين رواية وعدة كتب في الرحلات وسير حياة ومجموعة  
قصصية . ولعل أشهر تلك الأعمال الرواية المذكورة التي كانت جماع  
أسلوبه وأدواته الفنية في خلق عنصر الاثارة والتشويق ، وقد كتبها عام  
١٨٦٧ م .

٣١ - دانييل ديفو Daniel Defoe ( ١٦٦٠ - ١٧٣١ ) كاتب انجليزي  
يمتاز بغزارة التأليف وتنوعه ، حتى خلف قريبا من خمسمائة وستين  
كتاباً ونشرة وصحيفة . غير أن الأعمال التي عرف بها حقاً هي التي ظهرت  
في سنواته الأخيرة ومنها : ( روبنسون كروزو ) عام ١٧٧٩ م ، و ( مغامرات  
الاب سنجلتون ) عام ١٧٢٠ م . إلى آخر هذه الأعمال . ويعد ديفو سيد  
النثر الخالص والسر القوي ، متميزاً بفضول صحفي وولع بوصف  
التفاصيل الدقيقة ، حتى صار واحداً من المراسلين البارزين في عصره ،  
وأحد الكتاب الخياليين ، الذي استطاع بخياله الخصب في قصة  
( روبنسون كروزو ) أن يخلق أسطورة من أساطير الأدب الحديث .

٣٢ - أرنولد بنيت Arnold Enoch Bennett ( ١٨٦٧ - ١٩٣١ ) روائي

انجليزى ، كان قد أعد نفسه كى يكون محاميا متاسيا بخطى والده ، ولكن سرعان ما تخطى عن ذلك حين ظهرت أولى مجموعاته القصصية واحدى رواياته ، فهاجر الى باريس ثم عاد الى انجلترا بعد عشر سنوات . وكان عاشقا للمسرح فالف مسرحية ، غير ان شهرته الأدبية تعود الى كونه روائيا وكاتب قصص قصيرة . وأعماله متأثرة بأصدقاء الواقعية الفرنسية من حيث وصف الحياة وصفا وثائقيا دقيقا ، وخلق بعض الشخصيات التى ما زالت تعيش حية فى هذا المقام . ومن أشهر أعماله : ( حكاية الزوجات العجائز The Old Wives' Tale ) عام ١٩٠٨ ، ( هيلدا ليسوايز Helda Lessways ) عام ١٩١١ ، و ( هذان الاثنان These Twain ) عام ١٩١٦ .

٣٣ - توبياس سموليت Tobias Smollet ( ١٧٢١ - ١٧٧١ ) روائى اسكتلندى عانى من الفقر فى حياته دارسا للطب ، فالتحق شابا بالبحرية البريطانية ، وأبحر الى جزر الهند الشرقية حيث اشترك فى حملة ضد الاسبان ، والتقى فى جامايكا بامرأة ميسورة الحال فتزوجها ، وعاد الى انجلترا ليكون جراحا ، ولكنه لم يكن ناجحا فى مهنة الطب . وكان يكتب بين الحين والحين ، وظل قلقا يسافر بين انجلترا وفرنسا حتى استقر فى وطنه اسكتلندا واشترك فى تحرير بعض المجلات ، والف كتابا فى التاريخ الانجليزى اثار اعتراضات كثيرة ، ولكنه ضمن له حياة مادية مريحة بسبب رواجه بين القراء . وظل بشخصيته وروايات المغامرة التى نشرها يثير الجدل بين الأوساط الأدبية ، ويحقق مع ذلك النجاح . ومن أبرز هذه الروايات : ( حملة همفري كلينكر The Expedition of Humphry Clinker ) التى نشرت عام ١٧٧١ .

٣٤ - جين أوستن Jane Austin ( ١٧٧٥ - ١٨١٧ ) روائية انجليزية نشأت فى أسرة كبيرة متحابة لرجل من رجال الكنيسة فى أحضان الريف الانجليزى ، ورفضت الزواج من المتقلمين لها . وكان لتلك النشأة الأسرية وهذه الحياة الريفية اسقاطات كثيرة فى أعمالها من حيث اللمسة

الحائية التي تفاعلت مع الأمور والشخصيات العادية فحولتها الى أمور وشخصيات ممتعة حقا كما عبر باعجاب سير والتر سكوت . ومن أعمالها المشهورة التي تميزت بهذه اللبسة : ( الحس والشعور المرفف Sense And Sensibility ) عام ١٨١١ ، و ( الكبرياء والتعالي Pride and Prejudice ) عام ١٨١٣ ، و ( ايمما Emma ) عام ١٨١٦ ، و ( اغراء Persuasion ) التي نشرت بعد وفاتها عام ١٨١٨ .

٣٥ - تشارلز ديكنز Charles Dickens ( ١٨١٢ - ١٨٧٠ ) هو الروائي

الانجليزى، الذى طبقت شهرته الآفاق ، واستحوز على خيال القراء اجمعين فى عصره وما بعد عصره وعلى الرغم من اتهام النقاد له بالمبالغات العاطفية والشطحات المثيرة فى كتاباته التى كان ينشرها مسلسلة فى المجلات والصحف السيارة ، حتى صارت مضرب الأمثال فى التوزيع وترقب القراء لها كل صباح . ومن المؤكد أن النشر المتلاحق اليومى تقريبا لهذه الأعمال على تلك الصورة كان له الأثر البالغ فى بناء القصة والحبكة وتصوير الأحداث والشخصيات ، فجاءت فى كثير من الأحيان فضفاضة لا تخلو من شطط ارضاء لمطالب النشر وكسبا لتعاطف القراء . ومهما يكن من أمر فان أعماله الروائية نالت اعجاب معاصريه من الملكة فيكتوريا والكاتب الروسى العظيم دوستويفسكى الى النقاد المعاصرين . وغنى عن البيان أن نعرض بعض هذه الأعمال التى قدمت شخصيات خالدة ، فهى من الشهرة بحيث لا تحتاج الى تقديم . ومن ذلك على سبيل المثال : ( اوليفر توست ) و ( نيكولاس نكلبى ) و ( دكان العاديات القديمة ) ، و ( ديفيد كوبر فيلد ) و ( توم جونز ) ، وكلها ظهرت مسلسلة فى المجلات والصحف .

٣٦ - مارى كوريللى Marie Corelli ( ١٨٥٥ - ١٩٢٤ ) روائية انجليزية،

كان اسمها الحقيقى هو مارى ماكاي Mary Mackay ، درست الموسيقى ، واتجهت للكتابة وهى فى الثلاثين من عمرها ، فنشرت سلسلة من الأعمال الرومانسية التى تميزت بالميلودرامية ، وحقت فى نهاية القرن الماضى

نجاحا ملحوظا لدى القراء الذين سحروا بخيالها النشيط ، ونظرياتها  
المفتعلة في كل شيء بدءا من الأخلاق الى الذبذبات الصوتية . وكان من  
معجبيها أوسكار وايلد ، ورنارد شو . ومن أشهر أعمالها : ( قصة  
حب بين عالمين A Romance of Two Worlds عام ١٨٨٦ ، و ( باراباس  
Barabbas عام ١٨٩٣ ، و ( احزان الشيطان The Sorrow of Satan  
عام ١٨٩٥ . الخ .

٣٧ - يحدد كوليرج التوهم Fancy بأنه « ليس الا حالة من التذكر memory  
تتحرر من سطوة الزمان والمكان ، على حين تمتزج وتتأثر بها هاتيك  
الظاهرة ( التجريبية ) الوضعية للارادة التي نعبر عنها بكلمة « الاختيار »  
ولكن التوهم شأنه شأن الذاكرة الصادقة لا بد أن يتلقى كل عناصره  
وموارده المعدة سلفا من قانون تداعي المعاني . ( انظر فصل ١١١ X من  
السيرة الأدبية Biographia Literaria - ط ١٨١٧ ) .

راجع الهامش رقم ( ٢١ ) من هذه التعليقات .

٣٨ - الطبيعية النقدية Critical Naturalism هي نزعة في علم الجمال  
تقول ان الفن ينبغي أن يحاكي الطبيعة كما هي من غير ما تكلف أو تصنع  
أو تزويق . وتطورت هذه النزعة في مجال الأدب بحيث نادى أصحابها  
وعلى رأسهم الكاتب الفرنسي اميل زولا ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) بأن يحاكي  
الأديب عالم الطبيعة في معمله من حيث اهتمامه بمظاهر عامة اهتماما  
علميا بحتا .

٣٩ - تصرفنا قليلا في ترجمة هذه الفقرة بما يزيدنا وضوحا ولا يخل بتاتا  
بالمعنى الذي قصد اليه المؤلف .

٤٠ - جيمس جويس James Joyce ( ١٨٨٢ - ١٩٤١ ) كاتب أيرلندي  
أوتى منذ الصغر موهبة في معرفة اللغات واسرارها ، فقرأ ودرس كثيرا  
وتأثر بابسن ودانتى وبيتس وغيرزا باوند ، وارتبط بالأخيرين في صداقة  
تجلت في مراسلاته بينه وبينهما ، ثم من بعدهما باليوت بعد أن حقق



شهرته بنشر ( اهل دبلن The Dubliners ) عام ١٩١٤ ومسرحيته  
( المنفى Exiles ) عام ١٩١٨ وغيرهما . ثم كانت روايته الخالدة  
( يوليسيس Ulysses ) التي نشرها بباريس عام ١٩٢٢ ، والتي عدّها  
المعاصرون عملا عبقريا ، وامتدحها اليوت وهيمنجواي وفرجينيا وولف .  
وفي هذه الرواية أحدث جويس ثورة في شكل تيار الوعي  
The Stream of Consciousness وبناء الرواية والحوار الداخلي  
مما كان له أبعد الأثر في النقد الروائي ، وترددت أصداؤه في حقل  
الدراسات اللغوية .

٤١ - انظر الهامش رقم ( ٢٦ ) .

٤٢ - جان كوكتو Jean Cocteau ( ١٨٨٩ - ١٩٦٣ ) شاعر روائي وكاتب  
مسرحي ومخرج سينمائي وناقد فرنسي ، ارتبط اسمه بتيار الحداثة  
Modernism في الأدب والفن والموسيقى والسينما . وألف عديدا من  
الأعمال في هذه المجالات . وكان توظيفه للأسطورة في رواياته ومسرحياته  
أداة من أدوات الفنية البارزة . ولعل أشهر أعماله في هذا الصدد :  
( أورفي Orphée ) عام ١٩٢٦ ، التي وظف فيها أسطورة أورفيوس  
Orpheus الموسيقي اليوناني الذي كان قادرا على سحر الحيوانات  
وتحريك الصخور والغابات على غنائه الشجي بقيثارته ، و ( الآلة الجهنمية  
Machine Infernale ) عام ١٩٣٤ التي وظف فيها أسطورة أوديب  
المعروفة .

٤٣ - أوفيد Ovid ( ٤٣ - ١٨ ق م ) أديب روماني اشتهر بمراثي الحب  
والشعر التعليمي الساخر ، وجمع القصص والأساطير في سرد كلي يمسك  
بمتمفرقاتها ويرتبه في إطار زمني أو تاريخي فضفاض ، وكانت أعماله  
تلقى اهتماما في روما الوثنية ، ولكن بعد انتشار المسيحية اندثرت طوال  
سنة قرون ، حتى بدأ أحيائها في القرن الحادي عشر الميلادي فتأثر بها  
الشعراء منذ ذلك الوقت .

٤٤ - فايشون Phaethon في الأساطير الاغريقية والرومانية هو ابن اله الشمس هيليوس Helios ، الذي استعار مركبة والده ، وأوشك أن يظرم النار في العالم بسبب قيادته الرعناء للمركبة ، لولا أن زيوس Zeus كبير الآلهة أطاح به في صاعقة من العذاب .

٤٥ - انديميون Endymion في الأساطير الاغريقية هو فتى جميل من الرعاة فتنت به سنين Selene آلهة القمر ، فكانت تغمره حبا وحنانا اثناء نوميه .

٤٦ - أبوللو Apollo في الأساطير الاغريقية والرومانية هو اله الرماية والتنبؤ والطب والموسيقى والشعر ، وهو التجسيد المثالي الحي لجمال الذكورة ورشاققتها ، وفي الفترة الأخيرة من عصر الأساطير خلطوا بينه وبين هيليوس اله الشمس . انظر الهامش رقم ( ٦٧ ) .

اما أرتميس Artemis فهي ربة القمر والصيد ووحوش القلاة ، وهي شقيقة أبوللو التوأم .

٤٧ - كتاب فايدو Phaedo لأفلاطون ، هو أحد الحوارات التي خصصها في مؤلفه عن جمهوريته المشهورة للدفاع عن الفيلسوف اليوناني فايدو ( أو فايدون ) الذي ولد عام ٤١٧ ق.م . تقريبا ، وكان أخلص تلاميذ سقراط ، ومؤسس مدرسة الفلسفة السقراطية من بعده ، وله مؤلفات في الجدل والأخلاق ، ولكن ما وصلنا منها قليل جدا .

٤٨ - تعنى كلمة « الألياذة » ملحمة اليون ، وهي قصيدة ملحمية طويلة في أربعة وعشرين كتابا ( فصلا ) نظمها الشاعر اليوناني هوميروس لتروي قصة حرب طروادة التي نشبت حول مدينة اليون ( ١٢٠٠ - ١١٠٠ ق.م ) بين اليونانيين والطروداديين ويستمر الحدث الرئيسى فيها على مدار أربعة أيام من السنة الأخيرة للحرب . وفيها يصف بعض مراحل الحرب ، ويقدم لفيفا من الأبطال والشخصيات الانسانية والآلهة التي كانت تشترك في القتال ، وتصرف أقدار الأبطال ومصائر الحرب .

اما أخيل فهو بطل أبطال اليونان في حربها مع طروادة ، وهو قاتل ميكتور بطل طروادة ، وقد تمكن منه البطل الطروادى باريس Paris كما جاء في الإلياذة .

والإشارة الى وعائى زيوس Zeus في نهاية الملحة ترمز الى قدر الانسان وحظه ، حيث تقول القصة ، ان زيوس كبير الآلهة كان له وعاءان عن يمين وشمال ، أحدهما لخير العطاء ، والثانى لشره ، وهو يمزج قسمة البشر وحظهم من الخير والشر من كلا الوعاءين وقد اجتبى أخيل وفضله على كثير من العالمين بالنصيب الأوفى من الخير والبركة .

٤٩ - مايكل درايتون Michael Drayton ( ١٥٦٣ - ١٦٣١ ) شاعر انجليزى عاش حياة شعرية خصبة تطورت من حياة شاعر فى العصر الاليزابيثى الى شاعر من شعراء القرن السابع عشر ، ويكشف شعره هذا التطور . وقد تأثر بأشعار أوفيد الرومانى وأساطيره ( انظر الهامش رقم ٤٢ ) ، ومنها قصيدته ( انديميون وفويا Endymion and Phoebe عام ١٥٩٥ . انظر الهامش رقم ٦٧ ) .

اما الشاعر جون كيتس John Keats ( ١٧٩٥ - ١٨٢١ ) فهو أحد الشعراء الفرسان المبرزين فى حركة الشعر الانجليزى التى عرفت بالحركة الرومانسية ، وقد كان من المقرر أن يكون طبيبا ، ولكنه نبذ الطب واخلص للشعر . وقصيدته ( انديميون Endymion ) التى كتبها عام ١٨١٨ ، أهداها الى صديقه توماس تشاترتون Chatterton ( ١٧٥٢ - ١٧٧٠ ) الشاعر الرومانسى الذى كان لحياته القصيرة وموته المأساوى المفاجئ أثر فادح على حركة الشعر الرومانسى بانجلترا ، والذى كان كيتس معجبا به بصفة خاصة . ولقد رثاه آخرون من شعراء الاتجاه بقصائد خالدة ومنهم ورد زوورث .

انظر الإشارة الأسطورية فى الهامش رقم ( ٤٥ ) .

٥٠ - انظر الهامش رقم ( ١٤ ) .

١٥١ - **فيرجيل Virgil** ( ٧٠ - ١٩ ق م ) أعظم الشعراء الرومان الذين  
اشتهروا في فن نظم الشعر وحب الطبيعة والاحساس الصادق  
الفاجع . وقد ظهر في وقت كان الرومان أحوج ما يكونون فيه الى شاعر  
يضع أدبهم في مصاف الأدب الاغريقي ، ومن ثم كانت محاكاة فرجيل  
لشعر اليونان ، وخاصة شعر الرعاة لدى ثيوقرطيس ( انظر الهامش  
التاني ) ، والشعر التعليمي لدى هسيود ، وشعر الملاحم لدى هوميروس .  
وكان اسهامه الفذ في هذه الأجناس الثلاثة علامة مضيئة في تاريخ الأدب  
الانساني عامة والروماني خاصة .

٥٢ - **ثيوقرطس Theocritus** ( ٣٠٨ - ٢٤٠ تقريبا ق م ) شاعر يوناني  
ولد في صقلية ، اشتهر بشعره الذي يتغنى فيه بحياة الرعاة ، وبطريقته  
الوصفية التي توازن بين العالم المثالي والعالم الواقعي في هذه الحياة  
بصورة سرديّة جميلة ، بحيث صار منبع الالهام لدى الشعراء على مر  
العصور في هذا الجنس الأدبي مرورا بفرجيل وميلتون وانتهاء بدرايدين  
وتنيسون .

٥٣ - في الأساطير الاغريقية ان الشاب الجميل أدونيس Adonis ، وكان  
راعيًا ، وقعت في حبال غرامه فينوس Venus ربة الحب والجمال . وفي  
رحلة صيد قتله خنزير بري . وكل الأساطير التي تتعلق به هي من اصل  
شرقي فرعوني ، حيث هو تجسيد للشمس .

٥٤ - انظر الهامش رقم ( ٣٥ ) .

٥٥ - **ميناندر Menander** ( ٣٤٢ - ٢٩٢ تقريبا ق م ) شاعر مسرحي  
يوناني ، وربما كان رائد الكوميديا الحديثة في اليونان في ذلك الزمان ،  
من حيث اتجاهه نحو الواقعية التي تدور حول الحياة المعاصرة له . وقد  
اثرت الأجزاء القليلة التي وصلتنا من نتاجه الأدبي في تقاليد المسرح  
والرواية منذ عصر النهضة وحتى الآن .

٥٦ - **يوريبديدس Euripides** ( ٤٨٥ - ٤٠٦ تقريبا ق م ) كاتب مسرحي



يونانى ولد فى سلاميس . والف ما يتجاوز التسعين مسرحية ، وصلتنا منها تسع عشرة مسرحية . ومن اشهر أعماله : ( ميديا ) و ( هيلين ) و ( أندروماك ) و ( أبناء هرقل ) .

٥٧ - قصة القاء موسى عليه السلام فى اليم طفلا ، ثم العثور عليه ، مذكورة فى ( العهد القديم : سفر الخروج - ٢ ) ، وفى القرآن الكريم ( على سبيل المثال : فى سورتي ٢٠ ، ٢٨ ) .

٥٨ - بيرسيوس Perseus فى الأساطير الاغريقية هو ابن رب الآلهة زيوس الذى قتل وحش البحر كى ينقذ أندروميذا ويبنى بها . وتقول الأسطورة ان بيرسيوس كان قد اختطفته ميدوسا Medusa المخلوقة البشعة برأسها المعشش بالأفاعى والحيات ولم يستطع منها فككا حتى اعانته الآلهة بالنصال فقتلها ونجا منها .

٥٩ - لعل هذه الرواية هى اشهر أعمال جين أوستن ، وقد ظهرت عام ١٨١٣ ، وهى تصور برشاقة ومهارة لا تخلوان من اللمسة الساخرة للحياة فى الريف الانجليزى . وتتركز الأحداث فيها حول أسرة « بنيت » ذات البنات الخمس ، ومحاولة الأم الدؤوب ايجاد زوج لكل منهن ، وتقاعس الأب وعدم اكترائه بمحاولات الأم ومصير بناته ، ما خلا الاهتمام الخاص الذى يبديه نحو ابنته الذكية اليزابيث . وما ان حل بالمنطقة الهادئة الرتيبة جيران جدد من الأثرياء حتى تبدأ الحياة الراكدة فى التغير ، وتتشابك علاقات الحب والغيرة والكراهية المليئة بالمفارقات والمناورات بين بنات الأسرة والأم وهؤلاء الجيران الأغنياء . وكان لهذا كله أكبر الأثر فى تسيير حوادث الرواية ، وجعلها بانورااما اجتماعية تعكس هذا الجو ، مما جعل النقاد - ومنهم كاتب هذه الدراسة - الى اعتبارها كوميديا أدبية مستوحاة من تراث عريض وعميق ، يبدأ من التراث اليونانى الرومانى ويمر بالتراث المسيحى عبر دانتي وميلتون فى تقاليد هى أشبه بتقاليد الكوميديا الالهية التى مخضتها القرون والسنوات .

انظر الهامش رقم ( ٣٤ ) .

٦٧ - المشجاة أو المأساة الفاجعة Melodrama ( ومن الخير استخدام كلمة « مشجاة » بدلا من استخدام كلمتين أو من تعريب الكلمة الى « ميلودراما » هي في الأصل من كلمتين يونانيتين : melos وتعنى أغنية، drama بمعنى مسرحية . وعلى ذلك يكون المعنى : مغناة درامية ، أى مسرحية مشجية بألحانها وغنائها . وفى عصر النهضة بايطاليا اختلط مفهوم المشجاة بالأوبرا حيث كان الهدف هو مزج الموسيقى بالدراما احياء للشكل الدرامى الاغريقى . وفى أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن ، الى جانب الموسيقى والالقاء ، الحوادث المثيرة والمواقف العاطفية المسرفة والمناظر الفنية الغنية بالحيل والأدوات المعقدة بغية الايهام بالواقع . وازدهر هذا الشكل فى فرنسا ، واتخذ فى انجلترا صوراً عديدة منها تلك التى تبين مطاردة الأشرار لبطلة بريئة ، وتلك التى تشتمل على عناصر خارقة كالأشباح والشياطين والعرافين وتلك التى تعالج قضايا اجتماعية من الواقع بطريقة ابراز المفارقة بين البؤس والنعيم والمبالغة فى الضرب على أوتار الاحساس الفاجع واستدراج العبرات بالأداء المبالغ . ولقد كان جانب من تراث المسرح المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين ضاربا فى تقاليدى الى هذا الشكل الاجتماعى من المشجاة ، ولعل المثال الواضح هو « فرقة رمسيس المصرية » وبطلها - بلا منازع - المرحوم يوسف وهبى .

٦٨ - السوناتا Sonata هي منظومة موسيقية بآلة فردية كالبيانو وغيرها تكون فى عدة حركات ، او فى اجزاء قائمة بنفسها . وقد كانت شائعة فى العصر الباروكى ( ١٦٠٠ - ١٧٥٠ ) فى شكل واحد ، وفى العصر الكلاسيكى ( ١٧٥٠ - ١٨٢٠ ) وما بعده فى شكل آخر متميز يبدأ بثلاث حركات يليها حركة رابعة بعد ذلك، هى على التوالى : الأليجرو (السريعة) والأداجيو (البطيئة) ، والروندو ( اللحن الأساسى ) ، ثم المينيتو او الشيروز ( الراقصة ) . وتختلف الحركات فيما بينها من حيث الوقع والرتم واللحن ، ولكن تجمعها وحدة الموضوع والأسلوب . وتعد السوناتا

أساسا للبناء الموسيقى في السيمفونية ، وقد ارتبطت بها السيمفونيات الكبرى ، وخاصة سيمفونيات موازرت التي استتمت حركتها الأولى من السوناتات الكلاسيكية .

٦٢ — بلوتس Palautus ( ٢٥١ — ١٨٤ ق م تقريبا ) كاتب مسرحى رومانى ولد ونشأ فى سرسينا : وانتقل الى روما حيث مثل على المسارح دور المهرج ، وإن هذا العمل من دواعى تجويده لفن المسرح الكوميدي . وقد نسب اليه ما يزيد عن مائة مسرحية كوميدية لم يصل منها الا عشرون تقريبا ، تحمل لنا ملامح أسلوبه المسرحى الذى يعتمد على اثاره الضحك بالتكرار الهزلى والاستطراد فى الحكمة غناء ورقصا يبلغان أقصى درجات الهزل والقصف المعربد . وقد كان جل انصرافه منصبا على تقاليد الرومان المسرحية أكثر من اهتمامه بتقاليد اليونان ، كما انه عرف بأجادته اللغة اللاتينية العامية .

٦٣ — جورج مريدث George Meredith ( ١٨٢٨ — ١٩٠٩ ) شاعر وكاتب انجليزى بارز فى العصر الفيكتوري ، وكانت قصته المذكورة التى نشرها عام ١٨٧٩ سببا كبيرا فى شهرته .

٦٤ — اندروميذا Andromeda فى الأساطير الاغريقية هى ابنة ملك الحبشة التى أنقذها بيرسيوس ابن زيوس من مخالب وحش البحر ثم تزوجها بعد ذلك .

انظر الهامش رقم ( ٥٨ ) .

٦٥ — يفجينى Iphigenia فى الأساطير الاغريقية هى ابنة أجاممنون التى قدمها قربانا لأريتميس ربة القمر ، وأنقذتها احدى الرببات ، وكانت الاسطورة معينا اغترف منه الشاعر اليونانى يوريبيدس والشاعر الألمانى جوتة .

انظر الهامش رقم ( ٤٦ ) .

٦٦ — نشرت عام ١٥٩٣ ، وهى قصيدة سردية مستمدة من تراث الشاعر

الرومانى أوفيد ( انظر الهامش رقم ٤٣ ) ، أهداها الى « هنرى روثيلى »  
ايرل مقاطعة ساوثهمتون فى قالب رباعى وثنائى الأبيات تحكى قصة  
حب فينوس للفتى أدونيس ، واحتجازها له بقصد الغزل والحب ،  
وفشلها فى ان تنال حبه . وترجوه أن يواعدها فى اليوم التالى ، لكنه كان  
على موعد لصيد الخنازير البرية ، فتحاول أن تصده عن رحلة الصيد  
وتفشل . وحين ينبج الصباح تسمع نباح كلبه من مكان بعيد ، فيمتلئ  
قلبا رعبا على حياته ، وتذهب لتقصى الأمر ، لتجد أن أدونيس قد قتله  
الخنازير البرية .

انظر الهامش رقم ( ٥٣ ) .

٦٧ — فويا أوفويبوس Phoebus رمز الشمس فى الشعر الكلاسيكى  
والرومانسى ، وهو نفسه أبولو اله الشمس فى الأساطير الاغريقية .  
انظر الهامش رقم ( ٤٦ ) .

٦٨ — فيلوميلا Philomela التى هى رمز طائر القمرى فى الشعر ، كانت ابنة  
ملك أثينا ، التى اغتصبها وقطع لسانها تريوس Tereus زوج شقيقتها  
بروكنا Procna ، فانتقمته منه الشقيقتان بقتل ابنه ، وهربتا .  
وغضبت الآلهة على الجميع ، فحول فيلوميلا الى طائر القمرى وشقيقتها  
الى سمانة والزوج الى صقر .

٦٩ — الاشارة الأسطورية فى البيت الثانى Elysian Fortunate Fields  
وهى كامنة فى الصفة Elysian المشتقة من كلمة Elysium التى تعنى  
فى الأساطير الاغريقية : مكان أهل الفضائل بعد الموت ، وكذلك فى الصفة  
Fortunate المشتقة من كلمة Fortuna وهى آلهة الحظ والسعادة فى  
اساطير الرومان .

ونلاحظ ، كما لاحظ المؤلف ، أن الشاعر لم يستطع الفكك من أسر  
الحركة الطبيعية حين اراد التحرر من سطوة الأسطورة المباشرة ، وتفتيتها  
الى شظايا فى ثنايا العمل ، بيد انه وقع فى محذور الترخص فى اللغة حتى



أضحت قريبة من لغة الكلام العادية ، وخاصة في نهاية الأبيات .

٧٠ — انظر ما سبق في الهامش رقم ( ٣٠ ) .

٧١ — المحاكاة التهكمية لحبكة أدبية Parody Plot هي إعادة صياغة حبكة أدبية كلاسيكية في عمل أو أثر أدبي معروف بطريقة ساخرة تثير الضحك والدعابة . وينبغي أن تحافظ على خصائص الحبكة في العمل الأدبي المحاكى وأسلوبه . وربما شخصياته أيضا بما فيها من ميزات أصلية ، بغية إثارة المفارقة والوصول الى الاضحاك والفكاهة . وقد برع في هذا اللون في الأدب الانجليزي ب . ج . وود هاوس ( انظر الهامش التالي رقم ٧٢ ) ، حيث جاءت معظم أعماله الروائية والمسرحية محاكاة تهكمية لحبكات وأشخاص يزخر بها الادب الانجليزي . وربما يعرف أدبنا القصصي الحديث في الأدب العربي مثل هذه الظاهرة ، وإن كانت بعض المقامات في القديم والحديث قد اقتربت اقترابا ما منها . وإذا أردنا مثالا واضحا على ذلك فاننا نجده في محاولات بعض الشعراء المحدثين تقليد بعض القصائد القديمة في الأدب العربي ومحاكاتها بصورة تهكمية ساخرة ، مثلما فعل المرحوم مصطفى حسان في محاكاة لمعلقة عمرو بن كلثوم المشهورة :

ألا هبى بصحنك فاصبحنا

ولا تبقى خمور الأندرينا

ومطلع المحاكاة الساخرة هو :

ألا غورى بوشك فارقيننا

ولا تبقى العزال فترجعيننا

٧٢ — ب . ج . وود هاوس P.G. Wodehouse ( ١٨٨١ — ١٩٧٥ ) أعد نفسه

كى يعمل في البنوك ، ولكنه سرعان ما اتجه كاملا الى الأدب ، فنشر كتاباته في الصحف والمجلات ، وتوالى حتى وصلت الى أكثر من مائة وعشرين جزءا في تنويع عجيب بين الرواية الفكاهية والمسرحيات الموسيقية

وقد منح الجنسية الامريكية عام ١٩٥٦ ، وفي قائمة الشرف لعام ١٩٧٥ ؛  
أنعمت عليه ملكة انجلترا بلقب ( سير ) ، ثم توفي بعدها بشهور قليلة عن  
ثلاث وتسعين سنة . ولقد خلق وود هاوس من الشخصيات الفكاهية في  
كتبه ما جعلها تعيش في وجدان القراء ، واثت كتاباته في قوالب لغوية  
صارمة وممتعة من حيث العرض الذي تسوده نزعة عبقرية فكاهية ،  
جعلته سيد الكتابة الهزلية التهكمية في اللغة الانجليزية بلا منازع ، فهو  
القاتل : « هناك طريقتان لكتابة الرواية : الأولى هي طريقتي وهي أن  
نبدع نوعا من الكوميديا الموسيقية ولكن بلا موسيقى ، ونتجاهل الحياة  
الواقعية تماما ، والأخرى هي أن نتوغل في أعماق الحياة ولا نعبأ في  
قليل أو كثير بأي شيء » . وكانت بيئة الطبقة الأرستقراطية الانجليزية  
بما تزخر به من مادة فكاهية أولية هي مسرح معظم أعماله الروائية التي  
خلدت شخصيات أدبعتها عبقريته مثل شخصية كبير الخدم جيفز  
Jeeves ، وشخصية الأرستقراطي العاطل الفبي بيرترام ووستر  
Bertram Wooster وغيرها .

ومن الظواهر التي تلفت النظر في هذه الأعمال أنها تستعصى على  
الترجمة الى لغة أخرى رغم بساطة اللغة الانجليزية التي كتبت بها  
ونصاعتها لأن فيها من الاشارات والتلميحات الثقافية القديمة والحديثة  
في التراث الأدبي الانجليزي ، والتراث المحلي ، ما يجعلها غريبة على لغة  
سواها وعلى وجدان المتلقي الذي لا يالفها .

٧٣ - الوقف Caesura هو قطع سير الايقاع في منتصف بيت الشعر تقريبا  
حتى تسهل قراءته وتجميل . وهي ظاهرة شاعت في الشعر اللاتيني ،  
وخاصة في المقاطع الثمانية . ويقابله في الشعر العربي الوقوف في منتصف  
البيت ، أي بين شطريه .

٧٤ - أعظم أعمال الكاتب الانجليزي جون بانيان John Bunyan ( ١٦٢٨ -  
١٦٨٨ ) الذي يعد واحدا من أكبر الكتاب في القرن السابع عشر بانجلترا

وكان الى جانب ذلك واعظا لا يشق له غبار . وكتابه المشار اليه ( رحلة حاج من هذه الدنيا الى العالم الآتى

The Pilgrim's Progress from This World To That Which is To Come

الفه عام ١٦٧٨ ، ويتناول فيه رحلة بطله « كريستيان » ( وللاسف مغزاه المسيحى ) وزوجته وأطفاله الى « المدينة العلوية » ، ووصف الأحوال التى يجدها فى طريقه ، ولا يخلو من تناول الأمور المألوفة فى الحياة العادية ممزوج بالغريب والعجيب فيها . ولا يغفل كذلك عنصر التشويق واستشارة القارئ بشكل يوحى بموهبة الكاتب وتمكنه من هذه الأداة القصصية .

وتعد القصة واحدا من الأعمال الرمزية الهامة فى الأدب الانجليزى ، حيث ترمز اساسا الى أن الحياة رحلة ، وأن ما نلقاه من أهوال هذه الرحلة ومن مآلفها هو طريقنا الى الخلاص النهائى من الكبائر واللمم ما ظهر منها وما بطن . وواضح أن القصة تردد أصداء بعض العقائد المسيحية عن خلاص البشرية من آثامها عن طريق التطهر الشاق الذى بلغ ذروته فى « صلب » السيد المسيح عليه السلام .

٧٥ — اذا ترجمنا عنوان هاوثورن حرفيا سيكون ( أفعى الصدور ) اشارة الى الأفعى المذكورة فى ( العهد القديم ) حيث يرد أن الشيطان اتخذ شكل الحية كى يزين لحواء أكل ثمار الشجرة المحرمة ( سفر التكوين ، ٣ : ١ — ٥ ) ونفضل الترجمة التى اعتدنا اليها فى صلب الدراسة ، اهتمام بالمعنى القرآنى الكامن فى الآيات الكريمة : « .. من شر الوسواس الخناس ، الذى يوسوس فى صدور الناس ، من الجنة والناس » . ( ١١٤ : ٦ — ٧ ) .

انظر عن الكاتب الهامش رقم ( ١٢ ) .

٧٦ — يوحى عنوان مسرحية ميللر — كما يقول المؤلف — بجنس أدبى يضرب بجذوره فى الأساطير ، وهو مأساة التطهير والانتصار ، ويدل عليه

عنوانها ( البوتقة ) التى تعنى الصهر والنقاء وتطهير المعادن من الشوائب .  
وتقع هذه الحقبة من الأساطير فى مرحلة الفجر والربيع والميلاد التى  
وصفها المؤلف بأنها مرحلة انتصار البطل على قوى الظلام والشتائم  
والموت .

انظر ما سبق عن المسرحية فى الهامش رقم ( ٦ ) .

٧٧ — انظر تعريف المصطلح فى الهامش رقم ( ٣٨ ) .

★ ★ ★



## **المصادر والمراجع**

---

- 1 — Dictionary of World Literary Terms , edited by J.T. Shipley  
( London, 1979 )
- 2 — A Dictionary of Literary Terms, by Magdi Wahba (Beirut, 1974)
- 3 — Encyclopedia Americana, ( U.S.A., 1983 ) .
- 4 — Encyclopaedia Britannica, ( 1985 )
- 5 — Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ( P.U.P.,  
New Jersey, 1974 )
- 6 — The Reader's Encyclopedia of Shakespeare, edited by Oscar  
James Campbell, ( New York, 1966 )
- 7 — The Oxford Companion to English Literature edited by Paul  
Harvey ( O.U.P. 1981 )
- 8 — The Oxford Companion to French Literature; edited by Paul  
Harvey and J.E. Heseltine ( O.U.P., 1969 )
- 9 — The Oxford Companion to German Literature, edited by  
Henry & Mary Garland, ( O.U.P; 1976 )
- 10 — The Complete Works of Shakespeare, edited by W.J. Craig  
( Oxford, 1904 )
- 11 — Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition ( The  
University of North Carolina Press, 1967 )

21 — Richard Ellman : Yeats, The Man and The Masks ( O.U.P., 1979 )

31 — Alastair Fowler : Kinds of Literature, An Introduction to The Theory of Genres and Modes . ( Oxford, 1982 )

41 — Northrop Frye : Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology . ( Harcourt, Brace & World Inc . New York, 1963 ) .

١٥ — ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية  
( دار الشعب — القاهرة ١٩٧١ )

١٦ — روائع التراجيديا في ادب الغرب . جمعها وقدم لها : كلينث بروكس  
ترجمة : د. محمود السمرة ( دار الكتاب العربي — بيروت ١٩٦٤ )

# الباب الثاني

## أدب الالتزام

تأليف

ماكس أدريث

Littérature Engagée





## ★ مقدمة المترجم :

مصطلح Commitment في أصله ومعناه مصطلح فلسفى يعنى اعتناق وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التى يحوزها . ومع ذلك نجد أن المصطلح أكثر ما يكون وضوحا وتحديدا في ميدان الأدب ، حيث يعنى مشاركة الفنان في شئون عصره ومجتمعه ، ولا بد أن تكون هذه المشاركة فعالة ونابعة من وعى تام ، أى أن الأدب الملتزم يجب أن يحمل في طواياه رؤية الفنان لقضايا عصره ، وأن تكون له رسالة وغاية . فالأديب لا يعيش معزولا عن المجتمع ، أو لا ينبغي أن يعيش في برج عاج . بل أن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه .

وقد حمل على الالتزام كتاب ونقاد كثيرون ، ورموه بأنه يقيد حرية الفنان ويمنعه من الانطلاق في عملية الإبداع . وهم في ذلك — كما سنرى في هذه المقالة الشاملة — يأخذون في الاعتبار التزام كتاب الحزب الشيوعى بمبادئ حزبهم يتحركون داخلها ، ويلتزمون بها .

وكتاب الالتزام في الغرب يرفضون هذا النوع من الالتزام ، ويرمونه بضيق الأفق ، وبأنه يسئ إلى الالتزام الحق ، ولكنهم أيضا يحملون على التسبب الثقافى والانحلال الفنى بدعوى حرية الفنان في أن يقول وأن يفعل ما يشاء دون أن يربط نفسه بموقف معين أو يتخذ لنفسه رؤية عملية لقضايا عصره ، أى بدون التزام .

ولقد عرضت المقالة عرضا وافيا كل الأدلة والبراهين التى استند إليها الجانبان ، وكان منهج الكاتب بسيطا جدا ، حيث تناول أولا مصطلح الالتزام بالتعريف وابرأز أهميته ، ثم قسم قضية الالتزام بين المعارضين والمؤيدين . وبعد أن فرغ من ذلك خص سارتر ومفهومه للالتزام بحديث طويل ، اذ يرى الكاتب أن سارتر أثرى أدب الالتزام بكتاباته الإبداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والصفة العملية النافعة .

ولأن الكاتب فرنسي فانه في دفاعه عن الالتزام اتخذ من الأدب الفرنسي أمثلة ونماذج على نوعية الالتزام الواعي المتنور ، وخص ثلاثة أدباء فرنسيين بالتنوية والاستشهاد . وهؤلاء الكتاب الذين اعتمد عليهم الكاتب هم :

— شارل بيغي Charles Péguy ( ١٨٧٣ — ١٩١٤ ) . شاعر وكاتب مقال وروائي فرنسي ، عاصر قضية دريفوس المشهورة وكتب عنها ، وقد تميز انتاجه بازدواجية مستمدة من النزعة الوطنية والنزعة الروحية الثائرة ضد المدنية الحديثة . ومن أشهر كتبه : « وطننا » ( ١٩٠٥ ) ، « شبابنا » ( ١٩١٠ ) ، ودواوين : « تأملات حول الحب » ( ١٩١٠ ) ، و « حواء » ( ١٩١٣ ) . و « بساط نوتردام » ( ١٩١٤ ) .

— لويس أراجوان Louis Aragon ( ١٨٩٧ — ١٩٨١ ) . كاتب وشاعر فرنسي ، وعضو الحزب الشيوعي الفرنسي ، أسس الجمعية الأدبية عام ١٩١٩ ، واشترك في حركة الدادية بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من مؤسسي السريالية مع أندريه بريتون وفيليب سوبولت عام ١٩٢٠ . واشتهر فيما بعد بدواوين شعره الغنائي والتي كتب بعضها منها حول زوجته الساتريوليه Elsa Triolet .

— جان بول سارتر Jean - Paul Sartre ( ١٩٠٥ — ١٩٨٠ ) فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وناقد فرنسي ، ومن أشد المدافعين عن الوجودية في الفلسفة ، وأنصار الدعوة الى الالتزام في الأدب . من مؤلفاته الفلسفية : الوجود والعدم ( ١٩٤٣ ) ومن رواياته : ثلاثية دروب الحرية ( ١٩٤٩ — ١٩٤٥ ) ، ومن مسرحياته : الذباب ( ١٩٤٣ ) ، رجال بلا ظلال ( ١٩٤٦ ) ، الأيدي القنطرة ( ١٩٤٨ ) ، سجناء التونا ( ١٩٦٠ ) ، ومن كتاباته النقدية والذاتية : مواقف ( ١٩٤٧ ) في مجلدين .

ومؤلف المقال هو الناقد الفرنسي ماكس أديرث Max Adereth الذي سبق أن ألف كتابا في هذا الموضوع هو : الالتزام في الأدب الفرنسي الحديث ( ١٩٧٦ ) ، اقتطع منه هذا المقال ليسهم به في مشروع مؤسسة النشر .

الانجليزية Penguin لطبع مختارات من مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية .  
والمقال منشور ضمن كتاب :

Marxists on Literature - An Anthology ( Pelican Books, 1975 )

وهو كتاب يحتوى على عديد من المقالات التى تتناول جوانب شتى فى  
الأدب من وجهة نظر النقد الماركسى ، أسهم فى كتابتها لقيف من كبار النقاد  
فى مختلف بلاد العالم الذين جمعتهم أيديولوجية واحدة .

ولقد حاولت جهدى أن أجعل المقالة المركزة واضحة ، وبخاصة فى تلك  
المواضع التى أوجز فيها المؤلف واكتفى بالإشارة معتمدا على الفقه القارىء  
الغريب بعامة والفرنسى بخاصة لها ، وعلى قربها من تناول ادراكه وفهمه .  
والتعليقات التى أضفتها للتوضيح والتفسير أشرت إليها فى الهامش وميزتها  
بعلامة ( ★ ) تميزا لها عن هوامش المؤلف التى حافظت على نسقها كما وردت فى  
المقال . وقد اقتضى منى ذلك أن أعود الى بعض المصادر والمراجع العامة  
للاستشارة والتأكد ، وأخص منها بالذكر :

— Maurice Nadeau : The French Novel Since The War, translated  
by A. M. Sheridan Smith ( Evergreen, New York, 1969 )

— جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د . محمد غنيمى هلال ( دار  
نهضة مصر ب.ت ) .

— Dictionary of World Literary Terms ( ed. by J. T. Shiply )

— Encyclopaedia Britannica.

— The Oxford Companion to French Literature; Compiled & edited  
by Sir Paul Harvey & J. E. Heseltine; ( Oxford, 1959 )

وارجو مخلصا أن يسهم هذا المقال فى دفع حركة الإبداع الأدبى على  
أسس واضحة بعد أن ران السكون على أرجاء الساحة الأدبية، وخشى المخلصون  
على الأدب الجاد من موجة الاسفاف والتسيب التى توشك أن تدهم المسيرة  
الثقافية لنا .

## أدب الالتزام (\*)

— تعريف أدب الالتزام •

— أهمية أدب الالتزام •

ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجة لتأثير الأيديولوجيات الحديثة على الأدب ، التي تشترك — بالرغم من تعددها وتباينها — في شيء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا . ومن أجل ذلك فإن هذه الأيديولوجيات تجبر كل امرئ منا على أن يعيد فحص موقفه نقديا من العالم ، ومسئوليته نحو الآخرين ، وتحت تأثيرها ينظر الكاتب — بصفة خاصة — الى عمله من منظور جديد ، أى أنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف . ويعنى هذا أنه يصبح واعيا بأن الطبيعة الحق لفنه هي أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع ، وأن يحكم عليه بالضرورة • وتأتى الأصالة الكبرى في مصطلح الالتزام لا يعنى مجرد ترديد لشعارات زائفة بأن الفن ينبغى أن يفسح مجالا لعالم الواقع الخارجى الكبير ، بل يؤكد — وبصورة فعالة أحيانا — على أن عظمة الكاتب تكمن في قدرته على أن يزود المجتمع عامة ( أو قراء عصره ) بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله • ويتحدد نجاح الكاتب في هذا الصدد من كونه ليس مشاهدا لا منتبيا فحسب للمسرحية التي ينقلها ، بل لأنه يلعب دورا فيها أيضا ، وكل ما يطلب منه أن يكون ممثلا واعيا .

وليست فكرة الالتزام فرنسية على التحديد ، ولكنها اذا كانت قد أعطيت في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية مدولا محددا ومتكاملا فذلك لأن سنوات الاحتلال والمقاومة قد جعلت الفرنسيين أكثر وعيا بحاجتهم الى إعادة نظر شاملة في كل القيم . ففي أواخر الأربعينيات تركز الاهتمام على الدور الذي

---

(\*) نشرت هذه الدراسة بمجلة ( أدب ونقد ) في العدد الخامس

والسادس ، يوليو وأغسطس من عام ١٩٨٤ •



يمكن أن يلعبه الأدب في الحياة ، ومن ثم ولدت فكرة الالتزام ولادة طبيعية لتشبع متطلبات كل من الفن والمجتمع . وليس نجاح حركة الالتزام في تجاوز تلك الظروف الخاصة ، بل وانتشارها في آفاق أخرى ، الا دليلا على أن حيويتها لا تعتمد فحسب على الظروف التي أوجدتها . ان ظهور أدب الالتزام في القرن العشرين يتطابق أكثر مع حاجات العصر الحالي ، وهناك سببان رئيسيان لذلك :

**الأول :** أننا نواجه اليوم واقعا يتحرك بسرعة بحيث يصبح من العسير أن نفهمه ونتعامل معه أو مع جزء منه ، دون أن نكون طرفا فيه ، ومحاولة الوئاف منه موقف المحايد يدين المرء ويسلبه جوهر الحياة . وليس يعنى هذا بالضرورة فناء الفن ( لان الموهبة الفطرية عادة تجد أكثر من طريق لتحقيق ذاتها ) ، ولكنه سوف يقلل من تأثير الفن ومن عظمتة الانسانية . لقد كان محذرا في الماضي أن يخدع الفنانون أنفسهم باعتقادهم أن فنهم انما هو شيء مختلف ، واذا كان بعضهم قد فعل ذلك فلأنهم كانوا نوابغ يستطيعون رؤية ما وراء المظاهر السطحية ، أما اليوم فان أحدا لا يستطيع أن يختبئ وراء مثل هذه المظاهر السطحية ، فنحن نعرف جيدا أن مملكة الفن ليست هي ما يسمى بالطبيعة الانسانية الثابتة ، ولكنها موقف معاصر أصيل له ملامحه الفريدة ، ومن خلاله يستطيع المرء أن يعبر عن العواطف الانسانية الخالدة التي تهب الفن تأثيره الدائم . والقول المأثور بأن الموضوعات الخالدة تغلفها قشرة مؤقتة لم يعد في زماننا قولا متناقضا ، لأن الحياة قد أثبتت صحته في مجال التطبيق مرارا ، وتجاعل هذه القشرة المؤقتة يعنى أن يتعامل الفن مع أفكار مجردة لا حياة فيها .

**الثاني :** يتصل باحساسنا بالحاضر الواقع عامل موضوعي آخر ينفرد به عصرنا ، وهو الأزمة العميقة التي تمر بها الحضارة الحديثة ، حيث لم تحطم حربان كبيرتان معظم احلامنا فحسب ، ولكن لأن علينا الآن أن نختار بين الحياة والموت . ففي عصر الطاقة النووية تواجهنا هذه المشكلة : كيف يستطيع الفنان الخلاص منها ؟ صحيح ان بعض الكتاب يميل الى السخرية والتهكم منها ،

والبعض الآخر ينزعون الى تجاهل الموضوع كلية لكونه معقدا ويعيدا عن مداركهم ، ولكن كلا الاتجاهين يمكن ان يكون شكلا من اشكال الاستنكار ، أو تعبيرا عن المعاناة والقلق . بل ان رفضهم مواجهة الواقع ، سواء صدر عن عمد أو جبن ، لا ينفي وجوده ولا يحو آثاره . ولكن الواقع المعاصر - على العكس من ذلك - قد نجح في أن يتسلل من الباب الخلفى ليطرك آثاره على المفكرين والفنانين الذين ظنوا أنهم أداروا ظهورهم له . ونضرب مثالا على عنف العصر وعدم استقراره بحركة « الشباب الغاضب » التى تعرف بمسرح اللامعقول(\*) ، والموضوعية المجردة فى الرواية الجديدة *nouveau roman* لدى آلان روب جرييه *Alain Robbe - Grillet* (\*\*) ، بوصفهما صدى لهذا العالم اللانسانى الذى يطحن فيه الأفراد . وكتاب أدب الالتزام لا يحملون على أى من هذه الحركات ، ولكنهم يؤمنون بأن اعترافا صريحا بوجود تواصل بين الكتاب والمجتمع يمكن أن يكون أجدى وأكثر أمانة . هذا هو مسلك ادب الالتزام ، وهو مسلك محفوف بالصعاب والعثرات ، غير أن تجنبه عسير .

---

(\*) مسرح العبث أو اللامعقول *Absurd Drama* هو التعبير بالمسرح عن علمية الحياة وخلوها من أى معنى . ويشبه تكنيك مسرح العبث فى بعض جوانبه السريالية ، غير أنه يختلف عنها فى كونه انعكاسا للحياة وليس هروبا أو ابتعادا منها . ويزعم رواد اللامعقول أن مسرحهم ليس ذهنيا بل انه يبحث عن روح المسرح بطريقة مسرحية ! ومن ثم فإنهم يسقطون من حسابهم اعتبارات العقدة المحبوة والشخصية النامية والدافع وراء الحدث متوجهين مباشرة الى إثارة عواطف النظارة وانفعالهم بما يجرى على المسرح .

ورواد الحركة فى فرنسا مهدها هم : جان جينيه ، ادوارد البى ، يوجين يونيسكو ، وصمويل بيكيت . وفى انجلترا عرفت الحركة باسم حركة الشباب الغاضب *The Angry Young Men* بعد أن نشر جون أوزبورن مسرحيته « انظر وراءك فى غضب *Look Back in Anger* » ومن كتابها أيضا أرنولد ويسكر ، وهارولد بينتر .

(\*\*) آلان روب جرييه ( ١٩٢٢ ) روائى فرنسى من رواد الرواية الجديدة فى فرنسا التى تحاول الموضوعية المجردة فى تصوير الحياة والأشياء

## ● الالتزام بين المعارضين والمؤيدين

(١)

يبدأ الكاتب الملتزم قضيته باستبعاد كثير من الأفكار والعادات الراسخة في الأذهان ، ومن ثم نجد لزاما علينا أن نقف بايجاز عند أهم الاعتراضات التي أثارها خصوم أدب الالتزام ، لان من شأن هذا أن يكشف عن الطبيعة الحق لأدب الالتزام ، وأن يساعدنا على تجنب الاعتقادات الخاطئة المحتملة في أهدافه ومرامييه .

وأول ما نصادفه من تلك الاعتراضات مقولة نقدية متكررة تزعم أن أدب الالتزام يعطى السياسة مكان الصدارة ، وقد ورد هذا الاعتراض كثيرا حتى صار من المألوف أن يدرج الناس أدب الالتزام في باب الكتابة السياسية ، أو في أحسن الأحوال ، في باب الكتب ذات الأهداف السياسية . فناقذ بارع مثل ر. ألبريز R. Albrès يشكو من أن كتاب أدب الالتزام صرفوا جل اهتمامهم الى السياسة (١) .

ورد الملتزمين على ذلك يبدأ أولا من منطلق أن الأزمة السياسية هي أكثر التعبيرات حدة عن الأزمة العامة في عصرنا ، وكل صراعاتنا الأخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية، حتى بات من الصعب أن تجد جانبا واحدا من حياتنا الخاصة لم تلمسه الحركة السياسية بشكل أو بآخر . ويصور أراجون وسارتز هذه المسألة في رواياتهما ، ونضرب لذلك مثلين :

---

والتي ترفض غالبا منطق القصة وتسلسل الأحداث ورسم الشخصيات رسما واضحا ، متجنبة كل الأشكال التقليدية للرواية . ولقد ظهرت هذه الموجة في الرواية في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من روادها أيضا : ناتالي ساروت ، ميشيل بوتور ، كلود سيمون ، كلود أوليه ، روبرت بانجيه .  
Maurie Nadeau : The French Novel Since The War, Translated by A. M. Sheridan Smith ( Evergreen, U.S.A 1969 ) pp. 127 — 141 .

( المترجم )

(١) انظر على سبيل المثال كتابه : Bilan Littéraire du vingtieme Siècle

في رواية أراجون « مسافرو القدر Passengers of Destiny » نجد أن الشخصية المحورية هي لرجل يتباهى بأنه يتجاهل عن عمد أحداث عصره السياسية ، ويرفض أن يقرأ الصحف الا أخبار المال . ولكنه في النهاية يصاب بشلل جزئي نتيجة حادث . وبضربة قدر ساخرة يفقد الرجل قدرته على الكلام ، فلا يردد الا كلمة واحدة هي سياسة Politique ! ومن خلال هذه الكلمة الواحدة يستطيع الرجل التعبير عن كل رغباته للمرأة التي تقوم برعايته : كالجوع والعطش والنوم . . الخ . وهذا الرمز بالتأكيد رمز قوى للمصير الانساني في القرن العشرين الذي يتحدد من خلال السياسة . ( لقد عرف نابليون السياسة بأنها الشكل الحديث للقدر la Forme moderne du destin )

ونخرج بنفس الدرس من رواية سارتر « تأجيل الاعدام Reprieve » حيث يدور الحدث حول أزمة ميونيخ سنة ١٩٣٨ ، ويتأثر مصير كل شخصية بقرارات هتلر واستسلام تشامبرلين ودالايير أمام مطالبه . ولكن ثمة شخصية مثيرة للشفقة حقيقة هي شخصية الفلاح الأمي جرو لوى Gros Louis الذي لا ضرر منه لأحد على الاطلاق . يجد جرو لوى نفسه فجأة وعلى الرغم منه ، منقولا من مكان الى آخر ، حيث يسجن في النهاية ، وكل ذلك البلاء بسبب السياسة التي لا يعرف عنها المسكين شيئا . والمغزى الأخلاقي الذي لا مفر من استخلاصه من هذا الرمز هو اننا اذا تجاهلنا السياسة فانها لن تتجاهلنا .

وليس معنى هذا أن السياسة هي الموضوع الوحيد ، أو حتى الأهم ، في الأعمال الفنية لأدب الالتزام ، لان بعضا منها جاء خلوا أو شبه خلوا من السياسة كما نجد في القصائد الغنائية لبيجي Péguy وأراجون . وفي روايات أدب الالتزام ، وخاصة عند أراجون ، تلور القصة حول أفراد منشغلين بحل مشاكلهم الشخصية وعلى وعى عادة بالدور الذي تلعبه السياسة في تقرير مصائرهم ، وكثير من أبطال رواية سارتر « دروب الحرية » على نفس الشاكلة . ولكن الروائيين أنفسهم لا ينسون أبدا أن شخصياتهم تضرب بجذورها في مجتمع عصرها ، وتكون النتيجة أن يصل الكاتب الى نفس الهدف وتكون أهمية



المشاكل السياسية في التأثير على العقل الواعي لأبطال رواياته . ومن النادر أن تجد المفزى السياسى عائما أو طنانا في سياق تلك الروايات ، بل هو كامن في طواياها يلمح اليه دون الكشف عنه . ومن ثم يمكن القول ان السياسة في رواية أدب الالتزام ان هي الا خلفية بكل معانى الكلمة ، انها خلفية ضرورية جدا ، ولكنها تظل في نهاية المطاف خلفية .

وفضلا عن ذلك فان أدب الالتزام لا يؤمن بأن الحرية الكاملة للفرد تتحقق خارج المجتمع أو ضده ، بل يعيل على الأرجح الى الرأى القائل بأن الانسان خارج المجتمع لا يكون انسانا أبدا ، وانما يصير في مستوى الأنعام ويكون على هذا النحو عرضة للجبرية القاسية . فالحرية الانسانية هي انتصار اجتماعى . وليس صحيحا أيضا - على حد قول كتاب أدب الالتزام - أن المجتمع يكتسب غرائز الفرد الحرة ، فاذا كانت المؤسسات الاجتماعية تقف غالبا في طريق الفرد حين يعبر عن ذاته ، فان العلاج هو أن نهاجم هذه المؤسسات وأن نعمل على هدمها ، ولا ينبغي أن نتجاهل هذه المؤسسات ، لان تجاهلها لن يعنى أن آثارها الضارة قد زالت كما أن النعامة لا تقتل صائدها بدفن رأسها في الرمال والتظاهر بأنها لا تراه .

وما يسرى على شخصيات أدب الالتزام يسرى بصورة أقوى على الفنان الملتزم نفسه ، فهناك تبادل مثمر بين نشاطه الابداعى فنانا وحياته رجلا له مواقفه ، حيث ان حياته تثرى فنه وتزوده بالزاد الوفير . وحين يختلط الفنان بالناس فانه يشاركهم صعوباتهم ويتعرف على مشاعرهم ، وفي مقابل هذا يمكن أن يساعدهم عمله الفنى على أن يفهموا أنفسهم حق الفهم . وربما يبرز لنا « بيجى » مثلا مقنعا لذلك ، لأن الحقائق الروحية التى اهتدى اليها كانت نتيجة لاشتراكه العميق في قضايا عصره : فمن خلال دفاعه لاثبات براءة دريفوس Dreyfus (\*) ، جاءت مواجهته للقضايا التى تتصل « بالخلاص الأبدى » للانسان .

---

(\*) اشارة الى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى في الجيش الفرنسى أسمه ألفريد دريفوس اتهم ظلما سنة ١٨٩٤

وأخيرا ، كما يقول سارتر ، ان « الألم الميتافيزيقى » ( أى محاولة الانسان فهم المفزى الكامل للحياة ) ليس الا ضربا من « الترف » لا يستطيع السواد الأعظم من البشر ان ينفمس فيه ما دامت مشاكلهم الاجتماعية تتعثر فى طريق الحل ، ولكنه يضيف أن البحث عن حقيقة الوجود الأزلية سوف يصبح المهمة الأساسية للانسان « حين يحرر نفسه حقا وصدقا » (٢) .

بافشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألماني وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام الى المتهم ولا الى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحكمة سببا فى موجة سخط فى فرنسا تحول الى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة انسخط أن عمت أوروبا ثم للعالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولا . وفيها نشر اميل زولا مقالته الشهيرة : « انى اتهم » دفاعا عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوما عنيفا على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معا . وقدم اميل زولا للمحكمة ، ولكن محاكمته اثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منغاه . وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية أن يصدر عفوا شاملا عنه سنة ١٩٠٦ . وقد تناول القضية كتاب آخرون مثل : أناتول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الأولى من قصصه : « البحث عن الزمن المفقود » .

انظر كتاب سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د . محمد غنيمى هلال ( دار نهضة مصر ب . ت ) هامش ص ٢٣١ — ٢٣٢ .

( المترجم )

(٢) يشير سارتر الى ذلك فى مقالة له عن المشكلة اليهودية ، وفيها يفسر ظاهرة نبوغ اليهود فى مجال السياسة أكثر من مجال الفلسفة . ويرجع هذا — فى نظره — الى احساس اليهود بعدم الأمن لأن « على المرء أن ينال حقوقه فى مجتمعه أولا قبل أن يعنى نفسه بالدفاع عن أقدار البشر فى العالم » ، ولذا فان الميتافيزيقيات سوف تظل فى الحاضر « ميزة تتمتع بها الطبقة الآرية الحاكمة » انظر :

( Réflexions sur la question juive, 1947 P. 174 ) .

أما بالنسبة للالتزام فانه ينبغي أن يعطى « صورة كاملة للواقع الانساني » (٣) وسوف نرى في الحقيقة أن بيجي وأراجون وسارتر قد تجنبوا قدر جهدهم « تشويه » صورة الانسان في أى جانب أساسى من جوانبه . وعلى سبيل المثال يرى بيجي أن « الخلاص الروحى » هو امتداد « للخلاص الدنيوى » ( السياسى ) ، ويربط أراجون بحث الانسان عن السعادة الشخصية بالنشاط السياسى ، ويرى أن الحب هو أروع تعبير عن المنهج الالتزامى لدى الفرد حيث يفضل المحب حببته على نفسه ، ويعلق سارتر أهمية كبرى على دراسة « الوشائج » أى دراسة الطرق المحددة الكاملة التى يؤثر المجتمع من خلالها على الأفراد ( كما فى الروابط الأسرية مثلا ) .

الاعتراض الثانى على أدب الالتزام هو أن المجتمع الحديث قد عفى على الالتزام ، حيث لم يعد هناك من باعث ذى قيمة يجعل المرء ملتزما . والحق أن هذا هو الاعتراض المعقد على الالتزام ، لأنه مصحوب بدليل آخر يرجحه مؤداه ان فكرة الالتزام ربما كانت مفيدة فى الثلاثينيات وهو عصر قد تولى ، أما الآن فلا يمكن أن ينهض أدب جاد على مثل تلك الأفكار البدائية . وما رفض الرواية التقليدية التى تنبنى أساسا على الصراع بين الفرد والمجتمع واستبدال الرواية الموضوعية بها ، الا دليلين على أن الالتزام قد مات .

واجابة انصار الالتزام على هذا الاعتراض تتلخص فى أنه ليس اعتراضا « ادبيا » حقا ، ولكنه يقوم على تصور للعصر الحاضر ما زال محل جدل . وليس هناك من شك أن الحياة فى الستينيات تختلف كثيرا عن الحياة قبلها بعشرين أو ثلاثين سنة ، غير أن أعمال كتاب الالتزام تعكس هذا الاختلاف بطريقة ملحوظة جدا . فسارتر الذى كتب سيرته الذاتية فى كتابه « كلمات Words » عام ١٩٦٣ قد أفاد حقا من أخطائه ، واستطاع أن يصف لنا طفولته وأحلامه

الأولى بطريقة أكثر سلاسة . أما أراجون فمعظم الكتب التي نشرها في السنوات العشر الأخيرة من حياته تفسح مكانا مميزا للجوانب الذاتية بصورة أدهشت بعض أصدقائه وكانت غصة في حلو قهم . والحق أن هذا المنهج الجديد ، الذي لم يكن صدفة أو راجعا الى الهوى الشخصي لصاحبه ، يناسب بطريقة مثلى المرحلة التي وصل اليها مجتمعنا من ناحيتين :

— فالتعفيد المتزايد للحياة قد فرض على الفرد ان يتخذ مبادرة شخصية .

— وخطر التكنولوجيا ، التي حولتنا الى مجرد آلات ، خطر محقق كفيل

بأن يشير الفنان الى رد فعل عنيف . ففي كتابه « الشعراء Les Poètes الصادر عام ١٩٦٠ يحاول أراجون تصوير العالم الجديد الذي يشيد ، ويصرخ الصرخة الحارة التالية :

« في ذلك العالم أطلب بمكان للشعر » (١) .

أما الزعم القائل بأنه ليست هناك بواعث وعصارات ملائمة تلهم كتاب اليوم . فالرد عليه يكون باتبات اربعة مصادر على الأقل للنوتر في عصرنا :

**أولا :** أن الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهارا بالشعار الاقتصادي الذي يرفعه السياسيون بأننا « نعيش أزهى فترات تاريخنا » ، وسواء صدق هذا الشعار على المستوى المادى المحض أو لم يصدق . فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كثيبة وطاحنة . ومن هذا المنطلق يصبح من الصعب أن نكتب في نمط الرواية الحماسية التي أوجت بها الحرب الاسبانية مثلا . ولكن الفنان الحساس يعلم أن هناك مادة ثرة يزخر بها مجتمع قد فشل فشلا ذريعا في تزويد أفرادهِ بالادراك الواعى والتقدير الصادق لمتع الحياة . ولما كان العلاج يتطلب أكثر من المعايير الثقافية الصارمة لارتباطه بالقرارات السياسية والأخلاقية ، فإن الأمر في حاجة الى الالتزام . وهذه العملية ذات شقين كما نرى هنا : فمن ناحية يحتاج الانسان المعاصر الى الفنان كى يصور له حياته بدون أوهام أو

---

(١) “Je réclame dans ce monde - là une place pour la poésie”

( Aragon, Les Poètes, P. 145



نفاق ويبين له طريق الخلاص ، ومن ناحية أخرى يستطيع الفنان أن يجد في مأساة الانسان المعاصر مصدر الهام يحفزه على أن يصارع ما امتلأت به من عناصر البذاءة والاسفاف .

ثانيا : تقودنا النقطة الأخيرة الى توتر من نوع آخر مقصور على زماننا وهو التناقض الحاد بين ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » والثقافة التراثية ( التقليدية ) . ودون أن نجهد أنفسنا في بحث كل ما يتضمنه هذا الموضوع ينبغي ان نشر عدة أسئلة : هل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » هي الثمن المحتوم الذي ندفعه للتوسع في الديمقراطية السياسية والاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى : أهذا النوع من الثقافة هو النوع الوحيد الذي تستمتع به الجماهير العريضة ؟ أم ان هذا يعنى أننا ما زلنا بعيدين من تحقيق الديمقراطية ، وأن اتجاه سادتنا وكبرائنا الجدد هو منع الغالبية العظمى منا عن الاشتغال بالنشاط الخطر دائما وهو التفكير بوضوح وعمق ؟ وهل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » كلها سلبية ؟ أم أنها ، بالرغم من جهود الاعلان عنها وترويجها ، تعبر بطريقتها الخاصة عن معاناة جيلنا وبحثه الممض عن قيم جديدة ؟ وعلى كل حال، ما هو الخط الفاصل من الثقافتين ؟

تلك الأسئلة ومثيلاتها هي موضع اهتمام هؤلاء الذين يشعرون أنه « ليس بالخبز وحده يحيا الانسان » ، وأن الفقر الثقافي والأيدولوجي هو — على الأقل — أمر سيء مثل الفقر المادى ان لم يكن أشد سوءا . ان تلك الاسئلة تؤثر على كل واحد منا وليس على حفنة من « المثقفين » وحدهم ، فكما تقول احدى بطلات ارنولد ويسكر بحق : « ان العالم المادى القذر يهيننا ونحن لا نغير الأمر أدنى التفات . . هذه هي غلطتنا الشنيعة » (٥) . ولا يزعم الالتزام انه يملك الاجابة على كل الأسئلة السابقة ، كما أن الالتزام لا يبدى مظنة في أن الامر يتطلب أكثر من اجابة واحدة. انه يقول انها مرتبطة بفلسفة المرء في الحياة وان من الصعب على الكتاب والفنانين ، الذين من واجبهم الاسهام في ايجاد حل

---

Beatie Bryant in "Roots" Act III : The Wesker Trilogy ( Penguin (د) ed, 1964 ), P. 148 .

لها ، أن يفعلوا ذلك دون الميل الى طرف من اطراف النزاع السياسى والأخلاقي الدائر في عصرهم ، أو بتعبير آخر : دون التورط في اتخاذ موقف .

ثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الحديثة وهو التزايد المخيف في ادب الجنس المكشوف ، واننى لا استخدم الصفة « مخيف » من منطلق دينى متزمت ، ولكن لأن هناك خطرا حقيقيا أن يفقد المرء رؤيته وهو يحاول الاقتراب من هذا الموضوع . وقليل جدا من الناس قد ينكر أن ما يخوض فيه كتاب اليوم من مناقشات مفتوحة وصريحة حول الجنس هو رد فعل مرحب به في مواجهة التزمت الفيكتوري والنفاق ، بل وأكثر من ذلك أن فنانا يستحق صفة الفن ينبغي ألا ينكص من وصف كل عناصر السلوك الانسانى بما فيها محاولات اثارة الفرائز البدائية والحيوانية فينا . مثل هذا المنهج يعتبر بحق فنا واقعيا لا أدبا جنسيا مكشوبا على الاطلاق ، وكل ما هنالك من فرق بين الاثنين هو ما يكمن في نية الفنان ومن ثم في أثره المنشود . فشيء أن نصف الجنس بدون اثاره الاشمئزاز باعتباره جزءا ، جزءا فحسب ، من الحياة الانسانية ، وشيء آخر أن نتمد الفجاجة لا لسبب الا لأن كثيرا منا تستهويه في كل الأحوال ، مثل هذه الفجاجة . ومن شأن ذلك أن يجعل الجنس اسفاقا ويهين الانسان ويحط من قدر المؤلف والقراء على السواء بدلا من أن ينتج تأثيرا سباميا كما يفعل الفن الأصل عاده . ومن الضروري أن نؤكد على أن التأثير السامى لا يتحقق من مجرد كبت كل الجوانب المنحطة والفجة في الحياة الانسانية ، أو حتى من احلالها مكانا ثانويا . وبالرغم من التعارض البادى في هذه المقولة ، يمكن أن نحقق التأثير السامى بابرار تلك الجوانب على شرط أن يكون هدفنا هو زيادة الفهم والتعاطف الانسانيين . وأكرر مرة اخرى أن هذا يتطلب أكثر من المهارة الفنية ، انه يتطلب فلسفة محددة « يلتزم » بها الكاتب . وتقف روايات سارتر شاهدا على هذا الأمر ، ففي ثلاثيته « دروب الحرية » الكثير من جوانب الفجاجة والفحش التي تضارع ما يوجد في روايات على شاكلة « فانى هل

Fanny Hill « (\*) ولكن هذه الجوانب ليست منعزلة أو ليست موجودة بدافع الاثارة . فمثلا من المستحيل ألا تهتز عواطف المرء النبيلة ( أى عكس دواعى الشهوة الفجة ) بعد أن يقرأ المرء المشهد المؤثر حيث يحاول كسيحان ممارسة الحب ، فلا يستطيعان الوصول الى ذروة النشوة الا باستخدام أيديهما وخيالهما . والفاية من التفاصيل المسرفة في هذا المشهد أن تزيد من احساسنا بحدة الموقف وسخريته ، وليست الفاية من ورائه دغدغة جوعنا الجنسي .

**ثالثا :** التوتر المتولد من التعارض القائم بين مزايا التقدم العلمى الكامنة فيه وبين أخطاره الحقيقية . لقد فرض اكتشاف الطاقة النووية هذه المسألة فرضا وصارت قضية ملحة ، حيث غدت مشكلة الحرب والسلام بسببها أكثر مشكلات عصرنا حيوية . ولكى نعرف أن المشكلة لم تبرح وجدان الفنانين ، وأنهم لم يقفوا منها موقف اللامبالاة ، ينبغى أن ننعم النظر فى عدد الأغنيات والمسرحيات والروايات التى تعالجها ، فضلا عن الأعمال الأخرى التى كانت ستصبح غامضة ، لولا أنها اتخذت من المشكلة خلفية لها . لقد أثارت حرب فيتنام فى الغرب ردود الفعل نفسها التى أثارتها مقاومة الفاشية قبلها بثلاثين سنة ، ووجه الشبه هنا يكمن فى استقطاب الآراء والاتجاهات (٦) . وهذا ينفى

---

(\*) رواية جنسية ظهرت فى انجلترا فى القرن الثامن عشر ، ألفها جون كلياند John Cleland ( ت ١٧٤٩ ) تحت عنوان « فانى هل : مذكرات امرأة اللذة » ، وتعد أعظم أعمال أدب الاثارة الجنسية فى الأدب الانجليزى .  
( المترجم )

(٦) ليس معنى هذا أن نتوقع طوفانا من الكتب التى تعالج مشكلة فيتنام مباشرة . ولكن يعنى على الأرجح أن حرب فيتنام ، كالحرب الأهلية الاسبانية من قبل ، واحدة من تلك المشكلات المحددة التى تجبرنا على أن نعيد النظر فى مبادئنا الأساسية كل آونة وحين . وما دامت ربح الحرب تدور وتهدد بتفجير حرب عالمية فان قضية وحشية الانسان نحو الانسان تظل قضية ملتهبة وعملية .  
( المترجم : يلاحظ أن المؤلف كتب هذه الآراء سنة ١٩٦٧ والحرب الفيتنامية دائرة على قدم وساق والراى العام موزع بين أطراف النزاع . لكن

الزعم القائل بأن الالتزام قد مضى زمنه ولم يعد صالحا : حيث ما زالت هناك خيارات مصيرية تواجهنا ، وما زلنا في حاجة الى المدد الملهم للفن والأدب بغية التصدي لها . فقد كتب أراجون ديوانه « عيون وذكرى » سنة ١٩٥٤ ليكون بمثابة تنمة متناغمة لرواية زوجته الساترويليه Elsa Triolet الحصان الأحمر <sup>(٧)</sup> التي تصور فيها اباداة القنبلة الذرية للبشرية ، لا لأن الرواية متشائمة ، ولكن لأنها ترمى الى توعيتنا بالتهديد النووي كى نوقفه قبل فوات الأوان . وديوان أراجون يستكمل هذا الدرس حين يطلعنا ببساطة فائقة واخلاص عميق على كل القيم التي ينبغى الحفاظ عليها والقتال في سبيلها . ويختتم أراجون ديوانه بقصيدة عن السلام ( أوحى بها الحرب بين الفيتناميين والفرنسيين ) تقول أبياتها الأخيرة :

**فلتصمتي أيها اللذة ولتكفى أيتها البنادق عن السدمة**

**أوقفوا النار على كل الجبهات على كل الجبهات أوقفوا النار <sup>(٨)</sup>**

=

آراءه في هذا الصدد ما زالت صالحة لزماننا اذا أخذنا في الاعتبار حروبا وجرائم وحشية ترتكب من الانسان في حق الانسان في مناطق متفرقة من العالم ، وتثير القضايا نفسها التي أثارها المؤلف ، وتتحزب آراء البشرية حيالها ما بين مؤيد ومعارض ولا مبال ، وتحتاج من الأدباء والكتاب الى اتخاذ موقف ) .

(٧) اشارة الى ( الحصان الأحمر ) رمز الحرب الذي ورد ذكره في الانجيل

في كتاب ( الوحي ) .

( المترجم : الحصان الأحمر أو التنين حيوان خرافي يسمى Red Dragon

وله - كما جاء في الانجيل - سبع رؤوس ، وعشرة قرون ، وسبعة تيجان على رؤوسه - حاول أن يلتهم « الوليد » من حجر « السيدة » وقد دخلت الملائكة في حرب ضده بقيادة ميكائيل . الخ القصة المذكورة في المكان المشار اليه ) .

(٨) خلو أبيات أراجون من علامات الترقيم الاملائية هو أمر متعمد هدفه

أن يجبر المتلقى على اعتبار كل سطر شعري وحدة متكاملة لا تحدها فواصل صناعية شكلية .



**رابعاً : هناك - أخيراً - الصراع الخالد بين المثال والواقع ، وهو الصراع**  
الذى دفع بيجي في بداية هذا القرن أن يلاحظ بمرارة أن « التصوف » عادة  
ما ينحط ليصبح « سياسة » ، وهو يعنى كما سيتضح بعد قليل ، أن المصير  
العادى لآى مثال نقى هو أن ينحرف عن مساره النبيل ويستغل فى سبيل تحقيق  
غايات أنانية . ويأخذ هذا الصراع شكلاً حاداً عند الملتزمين سياسياً ، لأن عالم  
السياسة هو عالم « الأيدي القذرة » كما يوحى بذلك عنوان مسرحية  
سارترية (\*) . والمثل الحديث على هذا هو التصدع والشقاق اللذان وقعا فى  
صفوف الشيوعيين بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى حيث  
كشف النقاب عن اخطاء ستالين وجرائمه .

والحق أن الصدمات العنيفة فى العصر الحديث ليست مقصورة على  
الشيوعيين وحدهم ، فكل الذين يحاولون اصلاح أحوال الآخرين لا بد واجدون ،  
ان عاجلاً أو آجلاً ، أن خطوات التغيير قلما تكون بالسرعة التى يأملون ، ولا  
يكاد يمضى بعض الوقت حتى يكتشفوا أنه بمجرد أن يدخل المثال دائرة التطبيق  
تقوم العقبات غير المتوقعة التى تستدعى « اعادة تقييم مؤلم » . ويأتى الخطر  
فى مثل تلك الأحوال من أن الناس يميلون الى اخفاء خيبة آمالهم وراء ستار  
خبيث من اللامبالاة والسخرية .

ويستطيع الفن الملتزم أن ينقذنا من كل هذه المحاولات العقيمة ، لأن  
رؤية الفنان تساعدنا على أن نرى ابعد من النكسات والهزائم العارضة . وهنا  
نتذكر قول « سارة كاهن » الجريئة احدى بطلات أرنولد ويسكر حين ترفض  
بعناد أن تتبع صديقها « مونتى » على طريق الخيانة ، أو أبنها « روبى » على  
طريق اليأس ، وتقول :

---

(\*) يقصد المؤلف مسرحية سارتر السياسية التى تسمى  
Les Mains Sales ( الأيدي القذرة ) التى ألفها سنة ١٩٤٨ ، وتدور  
أحداثها فى المجر قرب نهاية الاحتلال الألمانى ، وتعد المسرحية مثالا على  
الميلودراما السياسية فى قوة التأثير والتركيز .

( المترجم )

« إذا جاء الكهربائي لاصلاح العطب ، وبدل ان يصلحه زاده سوءا ، فهل أتوقف عن استخدام الكهرباء ؟ هل أحرم نفسي من النور ؟ الاشتراكية هي نوري . هل تفهم ذلك ؟ هي السبيل في الحياة . كم يمكن أن يكون الانسان جميلا ؟ » (٩) .

وفي قصيدة أراجون الأخيرة « مرثية لبابلو نيرودا » التي كتبها سنة ١٩٦٦ يصف الشعراء بأنهم « مخلوقات الليل الذين يحملون الشمس بين جوانحهم » . وخلفية القصيدة هو الزلزال الذي وقع في شيلي سنة ١٩٦٥ وحطم منزل بابلو نيرودا ، فبعد أن يعبر أراجون عن تعاطفه مع صديقه ، يمضي في ادانة الأرض ذاتها بأنها قد خانت الشعراء ، ويوسع موضوع القصيدة بأن يبين أن هناك كوارث أسوأ تنتظر الفنان حين يصحو على الهوة التي تفصل أحلامه الكريمة بالعدل والمساواة والعقبات التي يجب أن يتخطاها الانسان قبل تحقيق هذه الأحلام . ان رسالة الشاعر هنا ليست دعوة الى الاستسلام . بل الى الكفاح بيقظة وانتباه :

« آه ماذا سمحنا لبابلو صديقي

بابلو يا صديقي ماذا عن أحلامنا ماذا عن أحلامنا » (١٠) .

قد لا تكفى الأمثلة السابقة للتصدي للراي القائل بأن أيام الالتزام معدودة لأنه لا توجد توترات حقيقية في المجتمع الحديث ، ولكن كتاب ادب الالتزام يرون أن التوترات الحالية أقل « وضوحا » وربما كانت أكثر « تعقيدا » من مثيلاتها منذ عقدين أو ثلاثة . وهذا يعني أن الالتزام لم يمت بعد ، بل ينبغي أن يسلك الالتزام طرقا مختلفة من التعبير عنها . وكم يكون الأمر محزنا اذا صارت أغاني الاستنكار هي وسيلة التعبير الوحيدة عن هموم عصرنا وتوتراته ، أو اذا فشلت في الهام الكاتب ، سوف يكون ذلك مأساة ليس للكاتب بوصفه « مواطنا » . وانما بوصفه « كاتباً » .

ونحن ندين بالتفرقة بين الصفتين هنا للكاتب الانجليزي جورج أورويل حيث يقول :

---

(٩) السابق . 4 - 73 PP. Chicken Soup With Barley : Trilogy,

(١٠) أراجون : السابق ، ص ٢٦ .

« حين يشتغل الكاتب بالسياسة فإن عليه أن يفعل ذلك بوصفه مواطناً ،  
بوصفه انساناً ، وليس بوصفه « كاتباً » . . . وعليه أن يحدد بجلاء أن أدبه هو  
شيء مختلف » (١١) .

وهذا هو الاعتراض الليبرالي على الالتزام ، انه لا يرفض الالتزام باعتباره  
التزاماً — لأن أورويل يعترف أنه « . . من المستحيل ، بل من غير المستحب ،  
أن نعيش في برج عاج » — ولكن لأنه لا مكان له في الأدب ، حيث ان « الأدب  
شيء مختلف » . ويتبنى « الروائيون الجدد » (\*) في فرنسا وجهة النظر  
نفسها ، فيكرر روب جرييه مقولة أورويل بالنص تقريباً حين يقول :

« ليس من المعقول . . أن نزعم اننا نخدم قضية سياسية في رواياتنا ،  
حتى لو كانت قضية عادلة في نظرنا ، وحتى لو كنا في حياتنا السياسية نقاتل في  
سبيلها » (١٢) .

فهناك التزام واحد محتمل في نظر كتاب الرواية الجديدة وهو الأدب  
نفسه ، اذ يقول روب جرييه :

« . . التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته ، وإيمانه بأهميتها  
القصوى ، واصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها » (١٣) .

ويرد ادب الالتزام بأن مثل هذا الرأي مبني على اعتقاد خاطيء وهو أن  
المشاكل الفنية تقع خارج نطاق المجتمع حيث ينظر اليها على أنها قضايا فنية  
فحسب . ان كاتباً ملتزماً مثل أراجون ، بغير أن يقلل من خطر اللغة وضرورة  
التمكن منها ، يؤكد على أن اللغة ما هي الا وسيلة اتصال ، وأن كل المحاولات

---

(١١) "Writer and Leviathan," in England, Your England ( Secker (١١)  
and Warberg, 1953 ) P. 25 .

(\*) انظر ما قدمناه في السابق عن كتاب الرواية الجديدة في فرنسا .  
( المترجم )

(١٢) من مقالة له في مجلة :

Revue de Paris ( Paris, September, 1961 ) P. 121 .

Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman ( Paris, (١٣)  
1960 ), PP. 46 — 7 .

الخلافة لتحسين هذه الوسيلة تنبع من فلسفة في الحياة . والتعبير « الفنى »  
في الأدب ليس غاية في ذاته ، بقدر ما هو طريقة أداء لتوصيل تجارب الفنان  
وآرائه بصورة أكثر صلاحية وقوة . بل ان روب جرييه نفسه يعترف بأن  
« الرواية الجديدة » تعد أصلح التجارب لأنها تستطيع التعبير عن واقع العصر  
الحديث بصورة أفضل من الرواية التقليدية . افلا ينهض هذا الاعتراف دليلا  
على تناقض روب جرييه بالقياس الى اعترافه السابق بأن العمل الفنى لا غاية  
له ، وان الفنان مبدع بفرض الابداع فقط ؟ .

وفضلا عن ذلك فان « أورويل » لو كان صادقا في افتراضه أن هناك  
سورا عظيما يفصل بين الفن والحياة ، فان لنا ان نفترض أنه يحق لفرد بعينه  
أن يخرج من عزلته حينما يتصرف « كمواطن » وان يعود اليها من فوره حينما  
يؤدي مهمته « ككاتب » ، وربما عليه ايضا أن ينسى كل ما تعلمه في تلك الرحلة  
القصيرة التى قام بها الى العالم الأقل خلودا منه (\*) ! والحق أن أورويل نفسه  
لم يصل قط الى هذه الحالة السخيفة ، ولكن الا تستحق مقولته تلك ان تعامل  
هكذا بالسخرية ؟ ان تعبيره « الأدب شيء مختلف تماما » تعبير اقل ما يمكن  
أن يوصف به أنه تعبير مبهم جدا ويجوز أن يؤول تاويلات عجيبة ربما كان  
أورويل اول من يدينها . فاذا كان يعنى أن المرء لا يمكن ان يصدر أوامر في  
الفن كما يفعل في السياسة فلن يختلف معه أى كاتب ملتزم . ولكن اذا ذهب  
أورويل أو أى انسان آخر الى أبعد من هذا ، وجزم بأن الكاتب مستقل عن كل  
السلطات والجهات ، فهو في نظر أدب الالتزام يسير على طريق محفوف بالمخاطر .  
فالاستقلال المزعوم للكاتب هو وهم وأسطورة ، لأنه ليس هناك من أدب يستطيع  
أن يتجنب التقويم النقدي للقيم المعاصرة سواء بالتصريح أو التلميح . وقد  
اعتبر سارتر امساك الكاتب عن أن يدلى برأيه نوعا من الالتزام لأنه ينطوي  
بداهة على تسليمه بالأمر الواقع .

---

(\*) واضح أن المؤلف يسخر من تفرقة أورويل بين صفة الأديب « كاتباً »  
وصفته « مواطناً » هذه التفرقة التى تبعد الكاتب عن اتخاذ موقف من قضايا  
عصره ، وتجعله بمعزل من أن يستفيد من احتكاكه بالحياة والمجتمع .  
( المترجم )



بالإضافة الى ذلك ، هل تعنى فكرة استقلال الكاتب أنه ليس مسئولا  
بما يكتب أمام اخذ لاته - بوصفه فنانا - لا يخضع للقيود الانسانية العادية ؟  
يتتقد كتاب أدب الالتزام هذه الفكرة بشدة ، مؤكدين أن عدم المسؤولية ليس  
من الفن في شيء ، وأن قليلا من الأعمال الفنية الخالدة - ان وجدت - قد ولد  
دون اعتبار لحاجات المجتمع : ان ما كان يخشاه أورويل هو أن يوجه الكتاب الى  
هذه الحاجات بدلا من أن يكتشفوها فهم بأنفسهم ، ولا ينكر أحد أن خشية  
أورويل تثير التعاطف لدى هؤلاء الذين أفرعتهم وآلمتهم الأحداث الماضية في  
الاتحاد السوفيتي والأحداث الثقافية في الصين . ولكن هل يمكن القول ان  
أورويل قد وجد حلا صحيحا للمشكلة حيث كان محقا في خوفه من الوقوع في  
المحذور ؟ لا يظن كتاب أدب الالتزام أنه قد وجد الحل ، وهم - بعد - يعترفون  
ان هناك مزالق في منهجهم ، وأنه لا يكفي أن نضرب صفحا عن النقاد الحساسين  
على اعتبار أنهم « برجوازيون صفار » <sup>(١٤)</sup> ، فليس اطلاق النعوت على الخصوم  
هو الطريق الأمثل لاسكاتهم .

(١٤) بالمناسبة ، هناك ظن ما بأن أورويل كان يتعامل مع السياسة على  
طريقة « البرجوازين الصفار » ، حين آمن بالطبقات المتوسطة أكثر من ايمانه  
بتنظيمات العمال . ولكن هذه الصفحات ليست محاولة لمناقشة الاسسهم  
الشخصي لأورويل ( حيث ذكرنا آراءه هنا لانها ببساطة تلخص تلخيصا جيدا  
ما اطلقت عليه « وجهة النظر الليبرالية » في الاعتراض على الالتزام ) . ولقد  
وودت آراؤه ونوقشت في كتاب جون ماندر :

The Writer and Commitment ( Secker & Warberg, 1961 )

وسوف يجد القارئ أن تفكير أورويل في هذا الصدد مشوش ومتضارب . اذ  
يقول مرة : « ان الدعاية الموجهة تعنى خواء الفن » ، ومرة أخرى يقول :  
« ان الفن لا بد أن يكون له غاية سياسية » ( ص ٨٤ ) . أما تعبيره « الفن  
شيء مختلف تماما » فيعلق عليه ماندر بقوله « أن الكاتب - في نظر أورويل -  
لا يستطيع أن يكون عضوا صالحا في حزب سياسي ، واذا تناول الكاتب السياسة  
في ادبه فسوف يصبح كاتب منشورات » ( ص ١١٢ ) .

فهل لي أن أضيف : انه لا يوجد قارئ جاد يمكن أن يصف بيجي  
وإراجون وسارتر بأنهم كتاب منشورات .

والاجابة الحق ان لا ينكر المرء ان هناك مخاطر ، ولكن ينبغي عليه ان يتوقف ليسأل نفسه اذا كان على استعداد لمنازلة هذه المخاطر والتضحية معها ، او البحث عن افضل السبل لتقليلها ، حيث لا يمكن ان تتحقق مهمة جليلة بدون توضيحات مؤكدة . ولا يدعى الالتزام أنه وثيقة تأمين ضد كل الأخطار ، بل يعتقد على الترجيح انه يحتوى على البذور التى تنقيه دائما ، لأنه يلزم الكاتب دائما بأن يتقبل آراء الآخرين . فالكاتب الملتزم كما يؤكد سارتر مرارا وتكرارا انما هو « رجل بين الناس » .

والخطر الأكبر الذى ينبغي على الكاتب الملتزم ان يحذره هو التحيز والغطرسة الفكرية ، انه خطر حقيقى كامن فى أى عمل انسانى ، وكل كاتب عرضة له . والحق ان الكتاب غير الملتزمين الذين لا يعترفون بسلطان الا سلطان أنفسهم هم اكثر الكتاب عرضة له . ان أحد المتطلبات المقدسة للالتزام ان لا يعتبر الكاتب نفسه المشرع الوحيد للحقيقة بل عليه أن يطلبها حيثما وجدت مع أفراد المؤسسات الأخرى دينية كانت او سياسية . هل يقودنا هذا الى مناقشة « التحزيب » — أى التكتل داخل أحزاب أو الانتماء الى جماعات — تلك الآفة التى يخشاها أورويل ؟ وهنا نقرب من أحد الأخطار الناجمة عن الالتزام مفتدين اياه ، بالرغم من كونه لا يشكل نقدا للالتزام على الاطلاق ، بل يمكن أن يكون نقدا للحزب الشيوعى ( أو أى حزب آخر على شاكلته ) . ان تحزيب الكتاب ضار بالفن ، وضار بالمبدأ الذى يعتنقه الكاتب على المدى البعيد ، انه يعطى صورة مشوهة تماما عن حقيقة الالتزام لأنه يخلط بين امرين مختلفين جد الاختلاف :

١ — رغبة الكاتب فى النزول الى الساحة ليمارس نشاطه ( وهذا قرار خاص به وحده ) .

٢ — الاجراءات الادارية التى يتخذها الحزب الحاكم او السلطة الدينية ضده اذا لم يلتزم بالخط الرسمى المرسوم له عن طريقهما .

وهذا الأمر الأخير ينبغي ادانته ادانة تامة ، ولا يمكن أن تكون ادانته

فعالة بالانطواء على النفس في البرج العاج أو بالضرب على غير هدى في المهامه .  
والقفسار .

وسواء أن يتصدى الكاتب لضيق الأفق داخل حزبه كما فعل أراجون (١٥) ، أو يحتفظ باستقلال ذاته بوصفه لا منتميا غير معاد كما فعل سارتر (١٦) ، أو يتغلى الى الأبد عن « الاله الذى فشل » - فكل هذه المواقف الايجابية اضافة لصالح الالتزام وليست انتقاصا منه . ويستطيع المرء أن يفهم بتقرير المفارقة التالية : اذا أردت أن تحاكم الالتزام ( كما هو قائم بالفعل ) محاكمة شاملة ، فان عليك أن تكون ملتزما تماما !

وفضلا عن ذلك فان التجاوزات المفرطة التى وقعت فى عصر ستالين والتى عرفت بأسم « الجدانوفية » (\*) كانت ترجع الى الاستخدام المتعسف لمبدأ

---

(١٥) تنبه قطاع عريض من الجماهير مؤخرا الى استقلال عقلية أراجون حين أدان بشدة قرار الاتحاد السوفيتى بسجن كاتبين لنشر كتبهما خارج البلاد ، ولكن لا يمثل هذا نقطة تحول جديدة فى موقفه ، فقد ارتبط اسمه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بنضاله ضد « الدوجماتية » و « الطائفية » . (١٦) لا يعتبر سارتر رفضه الانضمام الى حزب سياسى فضيلة أو مزية ، ولكن يعتبره ضرورة يؤسف لها ، مادام يشعر بأنه غير قادر على تأييد الطرق التى يسلكها الحزب الشيوعى الفرنسى . ويعترف سارتر بأن موقفه غير متسق وغير مريح ، ولكنه يعتقد أنه السبيل الوحيد المفتوح أمامه . ويشير نقاده الشيوعيون الى نقطة الضعف فى موقفه ، ويذهب بعضهم الى حد اتهامه بتكوين رؤية « غير متغرفة » للالتزام الأدبى . ولكن ألا يشى هذا النقد الشيوعى بمدلول ضيق ومحدود للتطرف ؟

(\*) نسبة الى أندريه الكساندروفيتش جدانوف ( ١٨٩٦ - ١٩٤٨ ) الذى كان سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى أيام ستالين ، والذى أرسى سيطرة الحزب على كل النشاط الثقافى ، بمطالبة الكتاب أن يلزموا خط الحزب لزوما تاما ، وظلت هذه السياسة فعالة بعد وفاته ووفاء ستالين فشلت كل مظاهر الابداع الأدبى الحر حتى مؤتمر الحزب العشرين سنة ١٩٥٦ .  
( المترجم )



سليم ، وهو مبدأ ينادى بمسئولية الكاتب نحو المجتمع . ويجب أن نؤكد على أن غلطة جدانوف نبعت من تطبيقه لمبدأ المسئولية من منطلق « اداري » ، ومن نسيانه أن الطرائق التي تصلح في ميدان السياسة لا تصلح بالضرورة في ميدان علم الجمال ( لقد كان لينين نفسه صاحب منهج أصح في هذا الشأن حين قال : الأدب هو آخر شيء في الدنيا صلاحية للتسوية والاتساق الميكانيكيين ولخضوع الأقلية أمام تحكم الأكثرية . . ففي ميدان الأدب يجب أن تتاح الحرية الكبرى للمبادرة الفردية ) (١٧) . ولا يعني هذا الكاتب من مسئوليته الاجتماعية او السياسية ، بل يشير الى أن المنهج السليم لا يمكن أن يفرض عليه فرضا .

ان الاجراءات الادارية تؤدي الى افتقار الفن وخوائه ، والأدب الذي يكتب بفرض « اصدار الأوامر » هو كاريكاتير لأدب الالتزام ، لأنه يفشل فشلا ذريعا في تحقيق غايته لدى القارئ حيث يتركه فاترا جامدا ، بدل أن يفرض في نفسه الحماس . لا بد على الفنان - اذن - أن يستمع الى صوت ضميره لا لأنه الحق الذي لا ريب فيه ، وانما لأنه اذا لم يفعل سوف يشي عمله بوجود عناصر غريبة ودخيلة ، وسوف يتلاشى تأثيره في الحال . ومن ثم فانه - بالنيابة عن الالتزام نفسه أكثر من كونه بالأصالة عن الفن « الخالص » - لا بد من التصدي لعملية « التحزيب » .

ويؤكد أدب الالتزام دائما على أن الأيديولوجية لا يمكن أن تدخل الى العمل الفني من خارج ، وانما يجب أن تنبع من ذات الفنان وأن تكون جزءا لا يتجزأ من شخصيته . وعلى الرغم من اعتقاد أدب الالتزام بأن الفن كله هو شكل من أشكال الدعاية بمعنى أنه نقد للحياة ويعبر عن وجهة نظر معينة (١٨)، فان الدعاية اذا فرضت فرضا على العمل الفني فشلت الفنان . ان « بيعى » لم يسمح لأحد ، حتى الكنيسة ، أن يعلمه ماذا يكتب او كيف يكتب ، وحين

---

Party Organization and Party Literature, ( 1905 )

(١٧)

(١٨) يلجأ الناس عادة الى تعريف الدعاية ( في معناها الهابط ) بأنها الدفاع عن الأفكار التي يختلفون معها ، ولكنهم لا يجروون على وصف دعاوهم التي لا ريب فيها أو قبولهم لبعض القيم بأنها لون من الدعاية أيضا !



كان يجد نفسه غير قادر علنا عن الدفاع عن أحد القرارات الكاثوليكية فإنه كان يلزم الصمت ، أو يلجأ الى مذهب كهنسي مخالف يعبر به عن رأيه الخاص ( وموقف الكنيسة من برجسون (\*) شاعره على ذلك : فليد كان يبعث معجبا مخلصا لبرجسون وظل يدافع عنه في وقت كانت روما على وشك أن تنهز منه ) وذهب سارتر الى أبعد من هذا حين رفض الانضمام الى أي حزب سياسي مع كون هذا غير متين مع فهمه لواجب الكاتب الملتزم . أما فيما يتعلق بأرجون الذي لا يمكن أن يتهم بأية « شطبات فردية » في ضوء عضويته المتصلة للحزب الشيوعي الفرنسي على مدى أربعين سنة ، فإنه يرفض مطلقا فكرة « الأوامر » في الأدب ، وينادي بدلا منها « بالضرورة الداخلية » التي تجعل الفنان يردد في عمله الأفكار والتيارات المتفقة معه . وشعره أثناء الحرب والذي يعطى صورة حية للخط الشيوعي في تلك الأيام قد استطاع أن يحتفظ في الوقت نفسه بكثير من السمات الشخصية لصاحبه التي ربما كان سيخفق بدونها في تحريك مشاعر ملايين الفرنسيين من مختلف الأحزاب .

وبالرغم من هذا كله ، يصبح من غير المجدي أن ننكر أن أعظم خطر يواجه أدب الالتزام هو أن يتحول الى أدب من أجل « الالتزام » (١٩) أو أن نزع أن العلاقة المتوازنة بين هذه الجانبين قد أرسيت بنجاح في مجال التطبيق أو تحددت بسهولة في مجال النظرية . اننا نتحدث هنا عن واحد من أعقد الموضوعات التي تتصل بالالتزام ، وكل ما يمكن أن نضيفه الى ما قاله الكاتب الملتزمون هو أن

---

(\*) هنري برجسون ( ١٨٥٠ - ١٩٤١ ) فيلسوف فرنسي أعاد النظر في المسائل الفلسفية من زاوية جديدة ، وخاصة فيما وراء الطبيعة ، وكانت آرائه سببا في جلب ثورة الكنيسة عليه .

( المترجم )

(١٩) انظر تعبير سارتر المشهور « في أدب الالتزام يجب ألا ينسينا الالتزام الأدب في كل الأحوال » ، وكذلك أيضا مقالته عن « تأميم الأدب » حيث ينبه الى الرواية - سواء اكانت ملتزمة ام لا - هي في المقام الأول عمل فبردي ، وعلي القراء والنقاد أن يقبلوا التورط المتبادل ، فالأدب مقامرة ، وبدون عنصر المخاطرة يموت الفن .

فكرة الالتزام ما زالت فكرة ناشئة ، وكلما نضجت ستزيدها التجربة ثراء  
وستتخلص تدريجيا من التجاوزات والأفكار الخاطئة . والتقويم الشخصي  
لتجارب كل من بيجي وأراجون وسارتر خطوة مستنيرة في هذا المقام .  
فلاعترافات غير المتوقعة التي كشفت عنها السير الذاتية لأراجون وسارتر في  
السنين الأخيرة تظهر لنا أنهما لم يتحررا تماما من « خداع النفس » (٢٠) ولكنها  
كانا يضعان الاخلاص والحقيقة فوق أى اعتبار آخر ، وأنهما - اذا أردنا أن  
نستخدم تعبيرا مفضلا لدى أراجون - كانا يصران على أن يخلقا صورة صادقة  
لنفسيهما .

## ( ٢ )

**يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :**

**الأول : ان اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .**

**الثاني : أن حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمسئولية  
الاجتماعية .**

فيما يتعلق بالنقطة الأولى تطلعنا نماذج الماضي على حقيقة هامة وهي  
أن القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمي الى  
العصر الذي ألفت فيه ، وأنه بقدر مشاركة الفنان في أحداث عصره يكون عمق  
تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره - من ثم باقيا وعالميا . وهذا  
يوضح الرأى الشائع عند بيجي وأراجون وسارتر الذي يمكن تلخيصه على النحو  
التالى : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة .  
فكما يقول أراجون : « **الشاعر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين** » (٢١) ،  
ويسحب سارتر هذا الرأى على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين

---

(٢٠) « "mauvaise foi" » ، انظر خاصة :

Aragon La Mise à mort ( Paris, 1965 ) ; Sartre, Le Mots (Paris, 1964)

Chronique du bel Canto ( Geneva, 1947 ) P. 25 .

(٢١)

يتخذون مواقف في غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع ييجي المسألة كلها في كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة » (٢٣) .

واذا تركنا جانبا المفهوم الدينى لفكرة الخلود ، فان ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال. ولكن ادب الالتزام يرى ان صفة الخلود تتطلب - الى جانب عبقرية الفنان - اشتراكه في الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والغضب . . الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد انها تؤثر فينا فحسب حين تتجسد في مخلوقات من لحم ودم ، في رجال ونساء ينتمون الى عصر انساني حقيقى ، ويدبون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضى . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل ان يكونا رمزا للعشاق في كل زمان كما هم عليه الآن ، وفي مسرحية شكسبير نجد أنه لا تقف في سبيل حبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية معاصرة لهما لا تعيننا في شيء الآن ، ومع ذلك فمن خلال صراعهما مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت ان يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الأولى التى يعرف بها الرجال والنساء ، فى كل حين ، أنفسهم واهليهم . ونجد مثالا آخر فى الشعر الوطنى الذى كتب فى فرنسا اثناء سنوات الاحتلال الألمانى (٢٤) . وليس هناك من شك فى ان الأجيال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التى أججت ثورة شعراء المقاومة فى فرنسا، ولكن مادامت هناك مأس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفتها الخالدة فى الهام تلك الأجيال التى تخوض معركة لا تنتهى ضد الظلم . ويلاحظ أراجون أن ذلك كان قدر فيكتور هوجو وشارل ييجي اللذين تبوات

---

Situations II, P. 15 .

(٢٢)

O'Euves poétiques completes ( Paris, 1948 ) P. 813 .

(٢٣)

(٢٤) يمكن أن يراجع القارئ جانبا كبيرا من اسهام أراجون فى كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowley ( Pilot Press, 1946 ) .



كتاباتها الوطنية مثقلة بالمرهونة في عام ١٩٤٠ فلج الرظم من أنها كانت نتيجة  
لنكسات وظروف مختلفة .

غير أن جوهر المسألة ، فيما يتعلق بأدب الالتزام ، يكمن في العلاقة بين  
الحرية الخلاقة ( أو حرية الإبداع ) والمسئولية الاجتماعية ، أو بتعبير أرحب :  
يرى أدب الالتزام أن حق الكاتب هو أن يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع  
أيضا هو أن يجد لدى الكاتب إحساسا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهذا  
المطلب المتزوج وبهذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم أن  
نؤكد على الجانب الاجتماعي في المسئولية لدى أدب الالتزام الفرنسي ، لأن  
جون ماندر في كتابه عن كتاب أدب الالتزام الانجليز - بعد أن يقول لنا بحق  
« ان الالتزام يضرب بجنوره في المسئولية » - يرى أن المسئولية ليست الا  
« مفهوما أخلاقيا » . وهذا الرأي اما أنه فضفاض جدا أو ضيق جدا : انه  
فضفاض لأنه ليس هناك عمل فني لا ينطوي على بعض القيم الأخلاقية التي من  
خلالها يستطيع المرء - كما يقول ماندر - أن يحدد « نوعية » التزام مبدعه .  
وأظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن  
يطلق عليه « التورط » (\*) ، وهي نقطة سوف أعود إليها فيما بعد حين أناقش  
مفهوم سبارتو للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الإطلاق ، بل  
هو حقيقة لا يستطيع أي كاتب أو انسان الفكك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر  
رأي ماندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على  
حين يصر كتاب أدب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتمردة والعملية في  
كتاباتهم . وييجي خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادئ  
العامة للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت أعماله تناقش ، دون انقطاع ، أحداث  
العصر كما يراها اشتراكي ومسيحي ، وخاصة في أحداث دريفوس ، حتى وصفه

---

(\*) يقصد الكاتب بتعبير « التورط involvement » الانسياق

الارادي ، أو الذوبان في حركة المجتمع دون وعي ، على عكس الالتزام الحق  
الذي هو اعتراف واج بالغرور ، ومما يفرح ذلك بعد قليل كما أهاب .

( المترجم )



أحد النقاد بأنه « صحفي يشك في الأحداث الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المتمردة في معظم أعمال سارتر أيضا . وأحيانا أخرى يثير موضوعات السياسة التي ما تزال محل جدل ، وأحيانا أخرى يثير موضوعات أخلاقية أساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف أراجون أعماله بأنها إنشودة باقية تعيننا على الاحتفاظ بإيماننا في السعادة الانسانية :

سأغنى سأغنى سأغنى

حتى يصير الشبح انسانا

كما يبارك يوم الأحد بقية الأسبوع

وكما يضيئ الأمل على الحقيقة حلوة (٢٦) .

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم أخلاقي » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هي وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لا يتجزأ من الالتزام ، بحيث يصبح الالتزام بدونها عبثا . وينبغي أن نؤكد على أن المسؤولية الاجتماعية هنا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعي معين حتى لو كان المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذي يهمل من غير اقناع للنظام ، كالرواية التهذيبية التي مضت غير مأسوف عليها ، في العصر الفيكتوري بانجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا أو في عصر ستالين بروسيا . ولا بد أيضا أن يكون الاحساس بالمسؤولية الاجتماعية ، كما يرى أدب الالتزام ، احساسا نقديا ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفي هذا المقام يتجلى لنا منهج أراجون في تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له أنه لم ينتظر موت ستالين كي يؤيد المحاولات الصادقة ، على قلتها ، لاعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتي بدل ان يقتصر على الشكل النمطي الذي يمدح النظام . ولقد مضى خطوة أبعد

---

Maurice David : Initiation à Charles Péguy ( Paris. (٢٥)

1946 ) PP. 21 — 2 .

Les Poètes, P. 161 .

حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتردة في الأدب السوفيتي ، ففي حديث القاء عام ١٩٥٩ في مجموعة من الشباب الشيوعي ذكر سامعيه بأنه « ليس هناك نور بدون ظلال » وأن كتابا لا يحتوى على صراع ، أو يحتوى على صراع يسوى في النهاية لمصلحة النظام « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

« ان كنتم تتوقعون أن تزودوا بالصور الجميلة المطمئنة التي لا تثير في عقولكم أسئلة ، والتي كتب عليكم أن توافقوا عليها سلفا ، فلا تتوقعوا مني شيئا . ان الأدب الذي يأخذ على عاتقه أن يسوى كل المشاكل الصعبة في بضع مئات الصفحات ينتمى الى عالم آخر يعرف شيوعيا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو أخطر من اليوتوبيا . انها تهددنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصبح كالسائرين نياما على قهقهة السطوح حيث نجد انفسنا نهوى فجأة الى الأرض » (٢٧) .

وأخيرا أمن الحق أن يرفض الفنان « التسوية أو الحل الوسط أو المصانعة » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد أن يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول ما ظهرت في مجتمع مفسخ مزقته الصراعات الطبقية ، وشاعت بيننا منذ النصف الثاني من القرن الماضي ، ولكنها تحتوى في داخلها على امرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن أن يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد انها - في أحسن الأحوال - تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . ان الالتزام الذي يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الأدب والجمهور الذي من أجله أنشئ ، يساعدنا على التغلب على التناقض السابق : فالكاتب الملتزم يعلم انه ، في

---

(٢٧) J'abats mon Jeu, P. 136 ، وأنظر أيضا رفضه لليوتوبيا في

نهاية كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التي يعلن فيها أن اليوتوبيا « ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التي تضمها ، ولأنها في كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدي الى التخاذل من خلال فقدانها الموازنة بين العمل والعمل ، ويمكن القول ان اليوتوبيا مفرق رهيب للاضراب ، ووسيلة اغراء أشد رهبة للطبقة العاملة » ( ط ١٩٢٦ ) ص ٦٤٧ .

المجتمع الحديث ، لا بد أن ينحاز حتما الى احدى القوى الاجتماعية ضد الظلم .  
انه يرفض أن يستسلم للنظام ، ولكن تمرده جزء من حركة أوسع ، حيث يصير  
الأدب بالنسبة له - كما يقول سارتر - « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) .

### ● مفهوم سارتر للالتزام

اننا في انجلترا ، كما يدعى ماندر ، « قد تبيننا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا  
أساسه النظرى تجاهلا كبيرا » . وليست متأكدا تماما من أننى أوافق ماندر  
حين يضيف قائلا « ربما تبدى لنا الأيام أن تجاهلنا كان خيرا خافيا على  
مداركنا » (٢٩) . وبالرغم من أن نظريات سارتر محل جدل غالبا ، وأن  
« الأساس النظرى » ليس ثابتا كما توحي بذلك عبارة ماندر - لأن سارتر كان  
كثير التنقيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحيانا - بالرغم من ذلك كله ،  
أجد نفسى غير راض عما سماه ماندر « التدجيل الأنجلوساكسونى » (\*) .  
واحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس رد فعل عشوائيا أو  
غريزيا ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للإبداع الفنى ، واننا نستطيع أن نستفيد  
كثيرا من التجربة الفرنسية سواء منها النظريات الأدبية بكل ما فيها أو الأعمال  
التي تقف شاهدا عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن فى الكتابة حين يقول : أن تكتب يعنى أن  
تتحدث وإن تتحدث يعنى أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الأدب  
اذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غير  
وعى . والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » فى العالم ،

---

Situations II, P. 185 .

(٢٨)

The Writer and Commitment, P. 11 .

(٢٩)

(\*) يعنى الكاتب هنا بالتدجيل الأنجلوساكسونى التجريب الشخصى  
دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم ماندر هنا يعنى أن سارتر  
ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم  
وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية .

( المترجم )

بل لأنه على وعى به ، لأنه « . . . يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالات كونه ( متورطا ) ( \* ) ، أي عندما ينقل التزامه من المستوى الثنائي الجاهل الى مستوى الوعي » ( ٣٠ ) .

ونقطة الضعف الرئيسية في هذا التعريف المرائع هي أنه لا يفرق بوضوح كاف بين « التورط » ( الذي لا يستطيع الكاتب تجنبه ) ، و « الالتزام » الحق ( الذي هو اعتراف واع بالتورط ) . ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية حيث يعيننا على تفسير الحملة الغربية المتحمسة التي شنّها سارتر والآخرين من أجل الالتزام . فإذا كان الالتزام شائعا وحتميا فلم اضاعة الجهد وارقة المداد من أجل الدعوة اليه ؟ والجواب على هذا التناقض البادى في تعريف سارتر وفي حملته الحارة له هو : أن التورط ، وليس الالتزام ، هو الأمر الحتمى وأكثر من ذلك أن الكتاب ليسوا على وعى بهذا بصورة أتوماتيكية ( ومن ثم كانت الحاجة الى تذكير الكتاب به ) . ويلقى سارتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق . . الخ . وربما كان هذا صحيحا ، ولكن الحقيقة أن الخلط في هذا الموضوع ذو أصول تاريخية محددة ، انه جانب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقدية للأدب ، هذا الهجوم الذى بدأ في القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن اخلاص الكثير من معتنقيها ، وهذه

---

( \* ) يحاول المؤلف جاهدا أن يفرق بين « التورط Involvement

و « الالتزام Commitment » فالتورط هو مشاركة جبرية لا ارادة لنا فيها، ويضرب سارتر مثالا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبحرون » أى ليس لنا خيار فى السفر بالبحر ، اذ هو أمر لازم وحتمى ، وكل الذى نملكه هو اختيار السفينة . وبهذا المعنى كما يقول سارتر - يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط دفعة واحدة الى أشد الأمور ابتذالا ، الى علاقة الأمير بالعبد . أما الالتزام الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية .

انظر ما الأدب ؟ ص ٩٢ - ٩٤ .

( المترجم )



الفكرة هي « الفن شيء مختلف أشد الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مغبة التصوير المصادق للواقع لن يرضيهم شيء اللهم الا أن تذيب فكرتهم عن أن الفن يتحرك في عالم خاص به .

وقيمة التعريف الملتزم كاشنة في رفضه لهذا التفسير السطحي الهروبي . وفي تذكير الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكك من الانتماء الى عالم الانسان . وعلى هذا يحمل الالتزام في طواياه من الوسائل ما هو كفيل باظهار زيف تلك الكذبة المنافقة واجلاء الحقيقة التي طمسها قوى اجتماعية معينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام أن الكاتب ينظر الى نشاطه بوصفه **مواطناً** ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله كاتبا ، ومن ثم يكون في موقع افضل لتوجيه تأثير عمله بدلا من تركه نهبا للمصادفات ( ولا يغني هذا بالضرورة أنه سينجح في كل الأحوال ، لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته ) ، وعندئذ فقط تكون « عملية » الكتابة عملية واضحة .

ولا تأتي أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا للأدب . بقدر ما تأتي من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع النفس . انه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا جديدة تجاه مسؤوليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر أن الكاتب الملتزم يواجه صراحة المشكلتين الأساسيتين الكامنتين في الخلق الأدبي ، وهما على التحديد : **لماذا يكتب ؟ ولماذا يكتب ؟** وهما عنوانا فصلين في كتابه « ما الأدب ؟ » . فضلا عن ذلك ، فإن الكاتب الملتزم عند سارتر ليس له من موضوع سوى **الحرية** ، ما دام يتوجه بالحديث الى رجال أحرار . وليست الحرية هنا بمعناها العام ( حيث تكون شعورا مجردا خاليا من أي مضمون ) ، ولكنها الحرية المحددة التي يحاول الانسان اكتسابها والحفاظ عليها في كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخي . ولكني يوضح سارتر ما يرمى اليه يضرب مثالا ربما كان صالحا الآن أكثر منه في الوقت الذي كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالامكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة

عن اليهود أو الزوج . ولقد انتقدت أيريس مردوك (\*) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن حماسه قد دفعه الى الافراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمي » وحده هو القادر على انتاج أدب جيد . وصحيح أن سارتر كان غالبا ما ينزع الى المغالاة في الدفاع عن قضية يعتنقها ، وأنه كان في فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك ، ولكن لا داعي لأن نقع في نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزوج لا يمكن أن تكون عملا فنيا عظيما . ومهما تكن القيمة النظرية للتحليل السارترى فإن تحديده العملي للكتاب الذي جاء في صرخته : « أروني رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود . . الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

واكثر من هذا يكون الكاتب رجعيا قحاً غير أن عمله الفني سوف يعكس بالتأكيد زيفا يشي بأرائه الخاصة المتحيزة : فالروائي الذي يصور اليهود أو الزوج على أنهم أشرار لا بد أن يفشل على المستوى الجمالي ، لأن شخصياته ستكون رسما كاريكاتوريا فجا يستحيل تصديقها ، فإن صورهم على أنهم اناس لهم حسناتهم وسوءاتهم فانه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التي تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأنا » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شيء فان نقد أيريس مردوك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقين لتفسير أدب الالتزام : طريقا ضيقة تنفي عن الفن أية قيمة حقيقية الا اذا حمل في جعبته افكارا « جيدة » ، وطريقا واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الايجابي في حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وأن الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهي أنه يحقق وظيفة الفن كله بطريقة واعية . والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعترافه بالتفسير الضيق ، ولكن نظرتة وآراءه في المراحل الأخيرة من حياته أصابها تحول ملحوظ

---

(\*) Iris Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس ( ١٩٥٨ ) ، الرأس المقطوعة ( ١٩٦١ ) ، الأحمر والأخضر ( ١٩٦٥ ) ، هنري وكاتو ( ١٩٧٦ ) . الخ .

( المترجم )

نرحب به (٣١) . فلم يعد الالتزام ينظر اليه على أنه أمر مطلق ينبغي على كل الكتاب الامتثال له واعتناقه ، ولكن على أنه صفة تضاف على الأدب وعينا ووضوحا .

### ● رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كلمات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملتزم أو أدب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والأحكام المتعسفة التي قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام في الأدب الفرنسي ، كما انها تعد ايضا المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا في المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثراه بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة انعملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظري ، وقسم تاريخي . والقسم النظري أكثر متعة واثارة من القسم التاريخي ، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعي لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم . ومن العسير أن نختلف مع سارتر في الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بديهية لا خلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة

---

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغي للمرء أن يتحدث عن تغير في افكاره ، بل عن تفاوت جذري في التأكيد عليها عبر رحلته الأدبية . وعلى سبيل المثال فان نظرتة الواسعة التي اعترت تفكيره في المراحل الأخيرة من حياته ، كانت لها مؤشرات في كتابه « ما الأدب ؟ » وخاصة في مقولاته التي تبرهن على ان وصف أي جزء من السلوك الانساني تزيد من تفهمنا له ، ومن ثم فان لها « تأثيرا مطهر ! » .

ففيها . انه يجبرنا على الرجوع للمسلّمات (ولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد  
تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداءً . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر في هذه المقولة أن اللغة هي وسيلة اتصال  
بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المفهوم ( ماذا تريد أن تقول ؟ ) وعن  
المسئولية ، وكلا الأمرين عماد لأدب الالتزام . يقول سارتر :

« غاية اللغة أن توصل .. أن تدلّ على الآخرين النتائج التي وصل اليها  
المرء .. فحين اتكلم أكشف عن الموقف .. أكشف عنه لنفسي وللآخرين من  
أجل تغييره » (٣٢) .

وليس يكفي - لسوء الحظ - أن نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة  
الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كما يرى سارتر ؟ أم أن  
على المرء أن ينظر اليه على أنه دعوة حارة من الكاتب ؟ على أنه دفاع عن قيم  
معنوية ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« ان العمل الفني غايته في ذاته .. هو قيمة لأنه دعوة حارة » (٣٣) .

قد يبدو بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع  
سارتر الى أن يشبّه ، بتحيز واضح ، أن النشر وحده يمكن أن يكون ملتزماً ،  
وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غير صالحة لأداء أية وظيفة ثورية ،  
لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة ملتوية ، بدل أن تخوض فيه  
مباشرة عن طريق الكلمات ( اللغة ) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشاعر  
والناثر في رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فانه يستخدمها  
بوصفها غاية في ذاتها مثلما يفعل الموسيقى مع الأصوات ، والرسام مع الألوان  
والظلال ، أما الناثر فانه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على  
تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . ان النشر وحده هو  
الذي يدفع الى الفعل لأنه قادر على تفسير النشاط الانساني وفهمه ، انه يجلو



أمور الحياة التي على الإنسان المعاصر أن يواجهها وقد ازهد اعتبرها على  
الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه في مقالاته لاجبة ، فرفضه فنهم  
بأنه شكل من أشكال النشاط الانساني ، وكان هذا تقديما ملحوظا عما ينطوره  
في كتابه « ما الأدب ؟ » .

أما فيما يتعلق بغرض الكتابة وتعريفها بأنها محاولة « لتغيير العالم »  
فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٣٤) . ألم يكن من  
الاجدى ان يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحديث عن غايته ، وأن يقول  
أن التأثير الحقيقي للفن العظيم هو أن يدفعنا الى إعادة تشكيل حياتنا ؟ (٣٥)  
فإذا استقرنا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسارتر  
نفسه يذكر لنا كتاب عصر التنوير الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الوضوح  
والحسم بحيث لا بدع مجالا للشك في صحة ما نذهب اليه ، ولكن آراء سارتر  
سرعان ما يعتريها التسرع والتعميم في حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ،  
بدلا من التقويم الموضوعي لدورهم الحقيقي في تصوير عصرهم ونقده . ان  
حكمه على القرن السابع عشر في فرنسا - بصفة خاصة - قد بني على فكرة  
تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار . وهذا تصور لا يقبله أحد  
اليوم . وكذلك اتهامه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب  
خيانة » ( باستثناء أدب فيكتور هوجو ) ، وهذا اتهام لا يأخذه أحد مأخذ الجدل

---

(٣٤) تعبير « لتغيير العالم » الذي غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى  
لقولة ماركس الشهيرة « ان الفلاسفة قد فسروا العالم حتى الآن بطرق شتى ،  
ومع ذلك فالمطلوب هو تغييره » ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية  
 واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، وأحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا .  
ان بإمكاننا أن نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائي  
والدليل الاستدلالي .

(٣٥) غاية الأدب الملتزم أن « يغير العالم » بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا  
على كل الفنون . والقضية التي يثيرها سارتر هي ان الأدب الملتزم يضع لنفسه  
غاية واعية تكون كامنة في طوايا أى عمل فنى .

الآن . لقد بنى حكمه في كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية ( وهو خطأ لا يفتقر من مفكر لم يكن يعمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ ) وعلى رأى ما زال مثارا للجدل وهو أن الالتزام في كل زمان اذا لم يشارك في الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الإطلاق (٣٦) . ان القسم التاريخي في كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو اضعف اجزائه ( ونم يغيب عن سارتر ذلك ) (٣٧) . ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبي الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبي الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

— دراسة سارتر لفلوير التي وضع فيها بمختلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوير بأيديولوجية عصره .

— دراسة أراجون لستندال التي ركزت على الصفة السياسية لكتابه  
Le Rouge et le Noir

— دراسة بيجي لكورنى الذى اعتبره واحدا من فئة قليلة من الشعراء العظام الذين نجحوا في مزج الشعر بالفلسفة .

اما الدليل الاستدلالي فنجدته عند سارتر أيضا ، وان جاء متأخرا حين قال في المؤتمر الدولي للكتاب المنعقد في لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد أنه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« في مثل هذه الظروف لا نعلق كبير أهمية على ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب أشياء

---

(٣٦) يجب أن اكرر أن الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لانه يلائم ظروفنا محددة فيه . وليس من المعقول في شيء أن نتوقع معرفة كتاب العصور السابقة به ، لان ظروفها كانت غير معدة لذلك . وأوجه الشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هي أن كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٣٧) يعترف سارتر بأن تحليله التاريخي كان متسرعا وسطحيا ، غير أنه يعزو هذا الى انشغاله بمهمة جليلة وهي مهمة تعريف الأدب .

أخرى ، أننا جميعا مهددون بالفناء في حروب نووية . . وليس يعنى ههنا بالضرورة أن الكاتب ينبغي أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى أن الإنسان المهدد بالموت كالفئران لا يمكن أن يكون صادقا كلية اذا قصر قصائده على التفنى بالطيور . ومن ثم فان بعض جوانب العصر لا بد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بأخرى .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من أن يجعل الالتزام مستترا وكامنا في الأدب كله بدل أن يكون الالتزام وجهة نظر أيديولوجية صارخة كما فعل في سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟ » هو أنه ليس هناك أدب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير ورأسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن أن الأديب في نظر سارتر مستهلك وليس منتجا ، ان المجتمع ينفق عليه ويرعاه ، فاذا كان في مجتمع طبقى فمعنى هذا ان يكون ربيب الطبقة الحاكمة التى سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيديولوجية وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة ( بالنسبة للكاتب انفسهم ) يعكس الأدب هذا الصراع حتما ، وتظهر عليه آثار المأساة ( والرومانسيون في القرن التاسع عشر مثال على ذلك ) .

وحتى في عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات في اختيار نوعية الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكاتب الملتزم . وكان هذا نوعا من التعقل والحكمة غلب على آراء سارتر المتعسفة بوصفه ناقدا للنظام البرجوازي لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعى . فرأى سارتر أنه اذا لم يصنع المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد في يوم من الأيام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادئ الشيوعية أو حين نطيح بطبقة المستغلين . وأدت تلك المسألة

الاجتماعية الضرورية « للجمهور المطلق » سارتر الى أن يخلص الى تصور سائد  
للأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انخراطه في الحياة الاجتماعية  
والسياسية دون أن يتخطى عن استقلاله على الإطلاق . وقد عبّر في لقاء صحفي  
معه عن شعاعه لكونه مقروءا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهوري ٠٠ والآن أتلقى وسائل من عمال وسكرتيرات .  
وتلك الرسائل هي أكثر رسائل القراء أهمية » (٣٨) .

وأهم نقاط الضعف في كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظري ، هي أن  
منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارتر ، أن  
جوهره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هي  
الطبيعة الاجتماعية للأدب فانه يميل الى استخلاص « الخط » الأدبي من الجوهر  
المثالي للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعي المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضي به  
هذا الصنيع الى المبالغة في قيمة هذا الأدب . انه يقول ان الكتابة « وظيفة  
اجتماعية » ، وهذا صحيح ولكنه في بعض الأحيان يعطى انطباعا بأنه يعنى  
الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : أولا كونه  
يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح الى أن الكاتب لا يغير حياته أبدا ما دام أهم  
شيء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، وثانيا من كونه يقود بسهولة الى  
الرأي المعارض الذي يتطرف فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على  
الإطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية في مجال التطبيق . وهذا بالضبط  
ما حدث لسارتر . فقد أتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبي  
ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد في كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب  
الى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الغربيين مضيعة  
للوقت في عالم يخيم عليه شبح الجوع (٣٩) .

---

(٣٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، أعيد نشره في مجلة  
Encounter عدد ١٢٩ (يونيو ١٩٦٤) ص ٦١ - ٦٣ .

(٣٩) اعتبر سارتر أن جانبا كبيرا من الفن والأدب في الغرب ترف لا مبرر  
له ، وكانت صرخته المتحدية ، في هذا المقام ، هي : « هل تعتقد أن قارئاً من  
بلد فقير يستطيع أن يقرأ الآن روب جرييه » ( من المقابلة الصحفية معه في  
المرجع السابق ) .



وانه لا موشى حقنسا أن نجد ناقدا ماركسسيا مثل ارنست فيشر Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة حين يقول في كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art » أنه - على الرغم من أن

الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة والفقر والجهل - فمن الخطأ أن نفرض من الأدب أن يعالج هذه الموضوعات معالجة جمالية خالصة لأن ذلك سوف يؤدي الى أحد أمرين : المبالغة في إعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة في الحط منها . وما يعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضوع اهتمام كل البشر بما فيهم الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دورا متميزا ، أنهم لن يستطيعوا تغيير العالم لمجرد أنهم كتاب ( وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في إعلاء قدرة الفن ) ، بل بوصفهم كتابا يشرون بإسهامهم حركة نضال أكثر اتساعا . كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات ( وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في الحط من قدرة الفن ) ، لأن مهمتهم في تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والغناء والكتابة والرسم .

وليس بأقل إثارة من ذلك أن نجد اتهامها موجهة الى سارتر يجرى على قلم ناقدة ماركسية أخرى تدين سارتر بأنه متبع « اليسارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعى الى الأذهان المعنى السياسي « اليسارية » الذي صاغه لينين كي يصف به الذين يفرطون في تبسيط الواقع والذين لا يسيرون على « الصراط المستقيم » . والناقدة موضع الحديث هي كريستين جلوكسمان Christine Glucksman التي كتبت تقول في مجلة « النقد الجديد Nouvelle Critique » (٤٠) : ان يسارية سارتر تكمن في خلطه بين الفعل والفعل الأدبي ، وفي اعتقاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة ، وقد قاده هذا - في زعمها - الى أن يبنى الالتزام خالصا على مضمون أيديولوجي صارخ وإن يسقط من الحساب كل فن غير ملتزم بالتزاما واعيا .

وربما كان من الظلم أن نزع من سارتر - حتى في كتابه « ما الأدب ؟ » - كان ساذجا وحزبيا الى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق في الرأي مع

الناقدة المذكورة حين تذهب الى القول بأن سارتر ظل « يساريا » في المقام الأول على الرغم من التغييرات التي طرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) .  
الا تبالغ الناقدة كثيرا في تصوير نوبات الغضب الطارئة ، والتي لم تكن من نخصال سارتر ، التي اعترته حين أدان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاده الأول في أن الأدب هو « كل شيء » ؟ فضلا عن ذلك ، ألم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذي كان مفاجأة أدبية مذهلة في نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يعظم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نعلقه من أهمية كبرى على الكلمات ، وعن هجومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية . وعلى الرغم من أن هذا الكتيب يتناول أساسا حياة المؤلف في طفولته ، فان الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين أوهامه في الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متأخرة من حياته . انه يطلعنا على أن إيمان الطفل « جان بول » بالقوة السحرية الثورية للكلمات لم يتخل عنه في الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد . فعرضه **للالترام باعتباره مطلقا أخلاقيا** كان نتيجة الحاح وجهة نظر دينية عميقة عليه ، ولكنها الآن - وقد بلغ تمام النضج - تتقنع ، بمهارة ، قناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الاله الأب والاله الابن ، ولكن الروح القدس نجحت في أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأفكار زائفة عن « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » للأدب . فبعد أن يصف سارتر

---

(٤١) فعلى سبيل المثال اتهم سارتر بأنه لم يتغير لانه ، بالرغم من أن اجاباته لم تعد كما كانت ، فانه مستمر في القاء نفس الأسئلة ( مثلا : ما مكانه الأدب في البلاد النامية ؟ ) ولكن أوليست أسئلة سارتر أسئلة لا محيص عنها ؟ أوليست شجاعته في الاهتمام بالدروس المستفادة من التجربة والحياة هي النقيض تماما من « اليسارية » ؟ .

(٤٢) نشر أول ما نشر في مجلة Les Temps Modernes ، عدي أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٣ ، ثم في كتاب سنة ١٩٦٤ ، وطبع بعدها مرارا .

كم ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : « لقد تغيرت » . ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

**« لقد خلعت عن نفسي كهنوت الأدب وابقيت على شارته .. فما زلت أولف الكتب وسوف استمر في الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائدها على كل حال . وإن الثقافة لا تنقد أحدا أو شيئا ، ولا يمكن أن نجد تبريرا للمرء من خلالها ، ولكنها نتاج الانسان .. وفي مرآتها النقادة وحدها يجد نفسه » (٤٣) .**

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تماما ، وإنما تخلص من الأوهام من أجل أن يكون أكثر تأثيرا (٤٤) . وقد أكد سارتر في مقابلة ذكرناها سابقا حين أشار إلى أن واجب الكاتب أن يضع قلمه في خدمة المقهورين ، ثم ضاف :

**« .. تلك هي مهمة الكاتب ، فإذا ما حققها كما ينبغي فإنه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تنال على شبا الأقلام . وكل ما اطلبه من الكاتب أن لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية في الحياة » (٤٥) .**

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسي في كتابه « ما الأدب ؟ » ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره في ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول أنه ليس بالأمر الهين أن يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسئولية الكاتب في العالم المعاصر

---

(٤٣) ينبغي أن نلاحظ استخدام سارتر المتعمد للمصطلحات الدينية ، حيث تعني كلماته أنه طرح كل الأفكار في ارتداء الثوب الكهنوتي الخاص بكبير كهان الأدب ، ولكنه ما زال يعتقد في ارتداء ثوب كاهن عادي من بين القاعدة العريضة لرجال الدين . ( ص ٢١١ من النص الفرنسي ) .

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة - في هذا المقام - لأن ننوه بأن طرح الأوهام خاصية طبعت تطور أراجون الأخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فإن هناك اتجاها واضحا - في النصف الثاني من القرن العشرين - نحو واقعية واعية .

(٤٥) في حديث صحفي أشرنا إليه سابقا في صحيفتي :



( بغض النظر عن بغض الأنس النظرية الواهية نسبيا التي بنى عليها الالتزام )  
وأن يحل بوضوح كبير ( حتى ان لم يكن كافيا ) الخاصة الاجتماعية للأدب  
والأهمية الجمهور ، وأخيرا أن يثير عددا من الأسئلة ، التي ما زلنا نبحث عن  
إجابة عليها ، والتي كان من الصعب - بدونها - أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم  
الجماليات .

### ● مسألة « رفض » أراجون للالتزام

من المستحيل أن تطوى آخر صفحات هذا الفصل دون الإشارة الى منحى  
أراجون في مفهوم الالتزام . ففي كتاب نشر عام ١٩٤٦ يستنكر أراجون  
- ضاحكا على الأرجح - تعبير « الشعر الملتزم » *Poésie engagée*  
على أساس أن الشعر ليس فتاة يمكن للمرء أن يخطبها *engage* أو يتركها  
حسب مشيئته . ولم يكن هذا التلاعب بالألفاظ على معنى الكلمة نكتة مسلية  
أو طرفة ساخرة ، بل كان هجوما حادا على الرأي الذي يقرن الالتزام بـ « لزوم  
« الخط الحزبي » ، ويقرن الكاتب الملتزم بالمنافق الذليل المخلص في سذاجة .  
وبعد عشرين سنة صار أراجون أكثر تحديدا ، فشن حملة توبيخ هوجاء على  
النقاد الفرنسي جان سير *Jean Sur* حين ألصق الأخير به وبعمله شعاع  
الالتزام . وبين أراجون أنه قد فعل أكثر من مجرد « الهروب من » التحدى  
السارترى القائل بأن الأدب اما ملتزم *engagée* أو منفصل *degagée*  
وانكر أراجون أن يكون هناك مثل هذا الخيار المحير :

« فليست المسألة مسألة هروب من هذا الخيار المحير ، بل اننى أنكر  
ضرورته انكارا لا يلين . . . وغاية الأمر أن ما يشاع من أن أناسا مثلى ملتزمون  
إنما هو للدلالة على أنهم يقولون ما يعتقدون . وهكذا أرى أن هذه اللفظة  
الجديدة ( التزام ) غير ضرورية » (٤٦) .

وما ان وصفه جان سير مرة ثانية في نهاية كتابه بأنه « رجل ملتزم »  
حتى أضاف قائلا أن أراجون دائما ما ينصب رفضه القاطع ليس « على اللفظة



فحسب ، بل يتعدها الى رفض مفهوم الالتزام نفسه « وحذرنا الناقد من خطر استخدام « شعارات » لا معنى لها (٤٧) » .

أمام هذه المقولات الصريحة هل من الحق أن يتناول المرء أراجون بوصفه كاتباً ملتزماً دون أن يأخذ في الحسبان ما يقوله هو عن نفسه ؟

وأرى أنه بالامكان أن يفعل المرء ذلك من غير أن يهمل تحذيراته بالضرورة فالالتزام ، بالطبع ، ليس الا شعاراً ، والشعارات كلها حدية ، ولكن هل بمقدور الناقد الأدبي أن يففلها تماماً ؟ ان اقرار أراجون نفسه في أنه « يقول حقاً ما يعتقد » هو وصف صالح للالتزام عامة ولمنهجه هو في الالتزام خاصة ، حتى ليصبح من المشروع أن نعد كاتباً ملتزماً ، على الرغم من كراهيته المفهومة للشعارات التي تلصق به . ومع ذلك ينبغي على المرء أن يأخذ في الحسبان أن الالتزام ، سواء كان « لفظة » سيئة أو غير ذلك ، لا يعنى بالضرورة تخلي الكاتب عن حريته ، بل يمثل تلك القيمة النادرة والنفيسة في أن يقول الحقيقة كما يراها ، وهي قيمة يشترك فيها أراجون مع بيجي وسارتر .

ويمكن ، بل يجب ، أن نتقبل نقد أراجون للمدلولات الضيقة التي ارتبط بها مصطلح الالتزام لسوء الحظ في السنوات الباكرة ، بيد أن هذا ينبغي أن يقودنا لا الى رفض الشعار رفضاً قاطعاً ( الا أن يحل محله شعار أفضل منه ) ، بل الى محاولة دؤوب من جانب الكتاب الملتزمين لتوسيع نطاقه وإخراجه من عزله وتزمتة . . وهناك قرائن كثيرة على أن ذلك هو بالضبط ما يحدث الآن ، وأن جهود أراجون تتبوأ مكاناً مرموقاً في هذا الصدد .

وفضلاً عن ذلك ، فإن أراجون يصف نفسه بأنه « واقعي اشتراكي » ، وهي عبارة تكشف عن أن نشاطه الأدبي يسير على هدى من الماركسية . ولسوف نتناول اسهامه المحدد في القضايا التي دفعت اليها الواقعية الاشتراكية ، غير أنه من الممكن أن نفنى في الحال بأنه أبلى اهتماماً عاطفياً بمشاكل عصره ،

وأن أعماله تصرخ بألوان فلسفته في الحياة . ومصطلح الالتزام لا يعنى في كثير  
أو قليل غير هذا على وجه التحديد .

وأخيرا فان الساتريوليه Elsa Triolet زوجة أراجون هي التي  
صرحت في كتيب نشر عام ١٩٤٨ بأن من المسموح به اطلاق كلمة « ملتزم » على  
كاتب مثل ماياكوفسكى Mayakovski (\*) ، حيث « تستجيب الكلمة لشيء  
في آذان الناس الآن » (٤٨) . وتؤكد أن العمل الفني الملتزم يحتوى على قيمة  
لكونه معبرا عن « لحم الفنان ودمه » ، وأنه لم يكتب تلبية لأوامر أو بغية  
اصدار أوامر . ومن هذا المنطلق أتحدث عن أراجون بوصفه أدبيا ملتزما ،  
وبوصف واقعيته واشتراكيته هما نتاج « لحمه ودمه » على وجه القطع  
واليقين .

### ● بعض النتائج

على الرغم من أن مصطلح الالتزام قد اتضح معناه جيدا وبصورة خاصة  
في مجال الأدب ، فان المصطلح نفسه ليس مصطلحا أدبيا في المقام الأول ، وانما  
هو مصطلح فلسفى . اذ يعنى الالتزام — في معناه الواسع — اعتناق وجهة نظر  
معينة في الحياة ، أو تكوين رأى في العالم وقضايا الدنيا Weltanschauung

---

(\*) فلاديمير ماياكوفسكى ( ١٨٩٣ — ١٩٣٠ ) شاعر وكاتب مسرحى  
روسى مبشر بالمستقبل ، ولد في جورجيا ، وانضم للحزب الشيوعى عام ١٩٠٨  
واعقل مرتين بسبب نشاطه السرى . وقد نال تشجيع بعض الكتاب المشهورين  
في عصره ، وخاصة مكسيم جوركى . ومن نتاجه الشعرى ديوانا  
« ..... ١٥ » ( ١٩٢١ ) ، و « بأعلى صوتى » ( ١٩٣٠ ) ، ومن مسرحياته  
التي تناولت مستقبل روسيا « بقعة السرير » ( ١٩٢٩ ) ، و « الحمامات »  
( ١٩٣٠ )  
( المترجم )

« رأى يشرحه معتنقه ويدافع عنه » دفاعا مستميتا في كل ما يأتى من الأمور<sup>(٤٩)</sup> . وعلى الرغم من أن سارتر قد أضفى على الالتزام مضمونا جماليا ، وجعل محك التطور والتقدم في مفهومه للالتزام قياسا على قدرته في طرح القوالب الدينية للتفكير جانبا ، فليس معنى ذلك ألا يكون هناك التزام مسيحي مثلا .

ويرفض كاتب مثل بيجي هذا الاقناع السارترى . فالإنسان الملتزم هو من يحس بالمسئولية تجاه بنى الإنسان ، وهو الذى يتقدم الى مساعدتهم بخطوات عملية ، حيث لم يعد بمقدور أيديولوجية واحدة أن تزعم أنها قادرة بمفردها على إثارة هذا الاحساس في نفوس معتنقيها . ومن الدلائل المشجعة على تلك النظرة في السنوات الأخيرة ذلك التهاوى التدريجى لحواجز عدم الثقة وسوء الفهم بين أمم تتوزعها أيديولوجيات شتى ، وبخاصة بين المؤمنين وغير المؤمنين . صحيح أن كلا من الجانبين ما زال متمسكا بمبادئه ، ولكن كلا منهما قانع بالدخول في حوار dialogue بغية الوصول الى نقاط محتملة للاتفاق على الصعيدين النظرى والعملى معا .

وما زالت هذه الطريقة المرغوبة في تفسير « التعايش السلمى » في مجال الأفكار يعد في طور الطفولة ، غير أنها ماضية في وجودها بانجلترا وفي بلاد أخرى كثيرة . ففي فرنسا كان للحوار صدىه العميق داخل أروقة الجماعات الايديولوجية التى تناولته وتمثلت في الكنيسة الكاثوليكية والحزب الشيوعى . وعلى هدى من هذه الروح الجديدة أعادت طائفة من المسيحيين طرح مسألة قديمة وهى : هل يستطيع الإنسان أن يحيا حياة صالحة دون الايمان بالله ، ودبت بين الماركسيين موجة نقاش وجدل تتناول دور العقيدة في المجتمع ، وتوزعت آراؤهم بين من يرى أن المسيحي التقدمى هو تقدمى رغم تدينه ،

---

(٤٩) الفرق بين العامل والكاتب — فى هذا الصدد — هو أن العامل لا يستطيع التعبير عن التزامه فى حرفته العملية ، اذ ليس هناك طريقة ملتزمة لصنع المعدات مثلا ، على حين يجد الكاتب عمله الابداعى يتقمص معنى جديدا فى ضوء الالتزام . انظر على سبيل المثال سارتر فى كتابه :  
Que Peut la littérature ? , P. 34 .

ومن يرى ان العقيدة الدينية - في ظروف معينة - يمكن بالفعل ان تلهم وتؤيد  
الناضلين في سبيل العدالة والحرية .

وربما كانت الاجابة الصحيحة لهذه المشكلات بالنسبة للمسيحيين  
والماركسيين على السواء هي في الاعتراف بان هناك مرحلتين للتطور :

**المرحلة الاولى :** هي الرغبة في المشاركة في معركة تحسين مقبدرات  
الانسان ، اى الزام النفس بها . **والمرحلة الاخرى :** تحكمها ظروف عديدة مثل  
الخلفية الاجتماعية والثقافية والتربية والخبرة الفردية . الخ ، وتستلحق  
اعتناق أيديولوجية معينة . وليس المنهج الالتزامى وليد أيديولوجية بقدر ما هو  
خطوة تسبقها وتقود اليها ، فليست تهم الأيديولوجية بقدر ما تهم الروح التي  
تستغرقها . وسوف يظل العامل المشترك الذي يربط بين مسيحي ملتزم  
ومسيوعي ملتزم أهم بكثير مما يربط المرائين (\*) من الطرفين كلا بكنيسته أو  
حزبه .

وحدد كل من بيجي وأراجون هذه الحقيقة الهامة ونطقوا بها في أعمالهما .  
فعلى سبيل المثال كتب بيجي مرة : « ان كل شيء لم يضع - بل ما أبعد عن  
الضياع - مع قضية الاتحاد الثوري » لأنه يحتوى على « ومضات من الخير » ،  
ثم أضاف أن « الاتحاد البرجوازي الرجعى هو الحاد بدون خير . . الحاد بدون  
أمل » (٥٠) . وأما أراجون فقد عبر عن تقديره للمسيحيين الحق حين كتب اثناء

---

(٥١) اللفظة التي استعملها الكاتب هي Pharisees وهو مصطلح  
اختص به الفريسيون وهم طائفة من اليهود تظاهروا بالتقوى والصلاح أيام  
السيد المسيح ، وأظهروا طقوسا وتقوى كاذبة ، وهم يظهرون نفاقا في قلوبهم  
وهي تطلق على كل مرء ومناق يظهر خلاف ما يبطن .

(الترجم)

(٥٠) من العجيب ان يكتب بيجي هذا في مقال هاجم فيه رجل دين  
أصوليا في عصره . أنظر :

“Un Nouveau Théologien” in Oeuvres en Prose ( 1909 — 1914 ) /



الحرب قصيدته « الوردة وشجرة الخيوليت La Rose et le roséda  
التي أهداها الى الوطنيين الكاثوليك والشيوعيين الذين قتلهم الألمان دمييا  
بالرصااص . فالإخلاص للوطن - كما يقول الشاعر - يأتي قبل الأيديولوجية :

ليس يعنى كثيرا ما تدعى  
ضوءا أنار السبيل لحظوهم  
أو أن هذا لاكتيسة يذهب  
أو ذاك عنها قاعد لا يذهب  
فسواء لدى من يؤمن بالسما ومن لا يؤمن  
كلاهما على عهد الوفاء مقيم (٥١)

ويعتقد كل من ييجى وأراجون أن الناس عادة ما يكونون أفضل ( أو  
أسوأ ) من أيديولوجياتهم . ولا يعنى هنا أن الأيديولوجيات لا تهم وأن نظرية  
فلسفة الذرائع Pragmatism هي الحل ؛ بل على العكس : فليس لم ترس  
قواعد الالتزام الصلبة ، فانه واقع في خطر الغموض وانعدام التأثير . ولأن يكون  
بعد ذلك التزاما تاما ما لم يكن هادفا الى غاية محددة ، وإن من المنطق المشروع  
أن يتوقع من كل أيديولوجية أن تطرح دعواها على أنها أهدي طريقا من الأخرى  
شريطة ألا تغلق الباب في وجه الراغبين حقا وصدقيا في مد يد التعاون .

وأرى أن الالتزام هو رباط جامع ، لأن الشخص الملتزم - بغض النظر عن  
مبوله الفلسفية أو السياسية - يعرف أنه « رجل بين الناس » (٥٢) . بل إن  
الالتزام - وهو ينحو منحى واقعا في تناول الحياة بغية تغييرها - يساعد على  
التخلي عن العقيدة - كما يحاول سارتر أن يفعل - بل عن النوجماتية أو  
الخطرة الفكرية الفارغة التي صارت - كما أظهرت أحداث أخيرة - مرضا

---

La Diane française

(٥١) من ديوانه

(٥٢) يتردد هذا التعبير المفضل كثيرا لدى سارتر ، سواء في مقالاته أو  
برواياته أو مسرحياته . وهو يلخص المضمون الانساني الأساسي في عملية  
الالتزام .

يجل بالعار أية أيديولوجية منظمة • فرفض التقليد الموروث برتابته وسيطرته الذي جاهر به سارتر ليس امتيازاً مقصوراً بالضرورة على الملاحدة وعلماء الانسانيات مع اقرارنا بأنهم أسهموا في توسيع نطاق الرفض أسهماً فاق غيرهم بكثير • بيد أن كاثوليكية مثل بيجي قضى حياته مفنداً حجج « أهل الرضا والتسليم bien — Pensants » (٥٣) ، ومفرقاً تفريقاً حاسماً بين المسيحية « المحافظة » التي تتقبل الأمور سلفاً du tout fait والمسيحية « الثورية » التي تنهض على أمور في طور التكوين du se faisant

وأدب الالتزام Litterature engagée هو تطبيق الالتزام في الأدب بمجاله الخاص • ومقتضاه الأول والآخر هو أن يشترك الكاتب في صراعات العصر ويحثه على ذلك ، ليس لأنه يحتم سلفاً أين يقع واجبه الفني ، بل لأنه — ببساطة شديدة — يعرف قيمة تلك المصادر من الإلهام • وليس للأدب الملتزم موضوعات أو أساليب أو طرائق خاصة ، ولكنه يتميز فحسب بواقعية أكبر وبما يتحلى به الأديب من منهج في الحياة • كما أن تلك الصفات وحدها لا تبعد عملاً فنياً ، ولكنها تساعد على رفع قيمته الفنية • إنها تساعد الأدب على أن يقوم بدوره في توعيتنا بوضعنا الحقيقي وفي زيادة احساسنا بالمسؤولية • فضلاً عما يتصف به « أدب الالتزام » من متعة وجمال ، يحقق أيضاً « وظيفة اجتماعية » • أوليس مزيج هذين العنصرين هو خاصية كل فن عظيم ؟ وربما كان هذا ما طاف بذهن برنارد شو حين سخر من « ترديد البيفاوات بأن الفن يجب ألا يكون ملتزماً » ، حيث أعلن في حمية « أن الفن العظيم لا يمكن أن يكون غير ذلك » (٥٤) •

---

(٥٣) يصف هذا التعبير المسالين من المؤمنين الذين لم يناقشوا تسليمهم بالتقليد والسلفية • وكثيراً ما يلزمهم بيجي فيصفهم بأنهم الفريسيون Pharisees الأظهار الراضون ، وقد هاجمهم بمرارة سواء قبل عودته إلى المسيحية أو بعدها •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
اهــــــــــــــــداء	٣
مقدمة بقلم المترجم	٥ - ١٢
<b>الباب الأول :</b>	
في الأدب والأسطورة : دراسة نقدية ، تأليف نورثروب فراي	١٣ - ١٠٦
- حول المؤلف والدراسة بقلم المترجم	١٥ - ١٩
- الفصل الأول : النماذج العليا للأدب	٢١ - ٤٠
الحواشي والتعليقات على الفصل الأول	٤١ - ٥١
- الفصل الثاني : الأسطورة والأدب الروائي ، استبدال	
الأدوات الفنية	٥٣ - ٧٨
الحواشي والتعليقات على الفصل الثاني	٧٩ - ١٠٤
المصـــــــــــــادر والمراجع	١٠٥ - ١٠٦
<b>الباب الثاني :</b>	
أدب الالتزام ، تأليف ماكس أديريث	١٠٧ - ١٥٨
- مقدمة المترجم	١٠٩ - ١١١
أدب الالتزام	١١٢ - ١١٤
- الالتزام بين المعارضين والمؤيدين	١١٥ - ١٣٩
- مفهوم سارتر للالتزام	١٣٩ - ١٥٢
- مسألة رفض أراجون للالتزام	١٥٢ - ١٥٤
- بعض النتائج	١٥٤ - ١٥٨

رقم الايداع ٨٥/٤٠٨٩  
الترقيم الكؤلى x - ١٣٧ = ١٠٠ - ٩٧٧

---

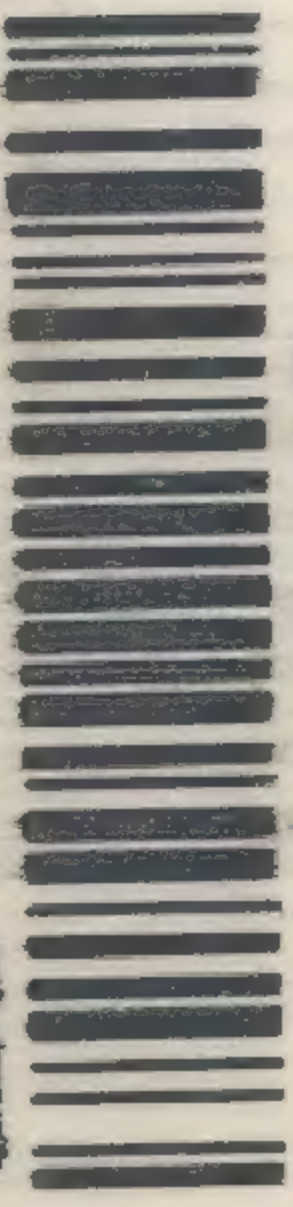
طبع بمطابع النجوى - القاهرة - عابدين







Bibliotheca Alexandrina



0497762